E. W. BREDT:

HÄSSLICHE KUNST?

MIT 50 TAFELN IN LICHTDRUCK

CARL KUHN VERLAG MÜNCHEN

MAX LIEBERMANN

MAX KLINGER

JULIUS DIEZ

GEWIDMET

KAPITEL-ÜBERSICHT

I. ÜBER DIE BETRACHTER .. S. 1—11
Was diese Bilder sollen? .. .. S. 1
Weshalb nicht hässlichere? .. .. .. S. 1
Ein Fragen- und Antwortspiel .. .. S. 2
Unsere angefeindeten Künstler .. .. S. 3
Die Natur, die Menge, die Künstler S. 4
Bilanz aesthetischer Belehrung .. .. S. 5
Das Dogma der einen Schönheit .. S. 6
Dumme Kunsturteile im 19. Jahrhdt. S. 6
Kluge Worte über hässlich, schön .. S. 9

II. ZU DEN KUNSTWERKEN .. S. 12—40
Hässlich — aber komisch .. .. S. 12
L' ennui du beau .. .. S. 14
Meister der kirchlichen Kunst als
Meister des Hässlichen .. .. .. S. 23
„Fehlerhafte" Werke und Epochen S. 31
„Hässliche" Kunsttechniken .. .. .. S. 33
Von der Schönheit hässlicher Städte S. 36
Schluss S. 40

Das Verzeichnis der Tafeln ist umstehend.
Namenverzeichnis am Schluss (Seite 41—42).

LISTE DER TAFELN

1. Rud. Wilke, Vagabund (Skizze)
2. Shi-Ko, Asket auf Tiger (Gemälde)
3. Goya, Schaukelnde Alte (Radierung)
4. Gaugin, Ein Holzschnitt.
5. Barlagh, Sterngucker (Holzplastik)
6. Grünewald, Kreuzigung (Gemälde)
7. August Rodin, Johannes (Bronze)
8. Corinth, Odysseus und die Bettler (Gemälde)
9. Rembrandt, Madonna (Radierung)
10. Rembrandt, Nackte Frau (Radierung)
11. Andr. Mantegna, Silen (Kupferstich)
12. Rembrandt, Badende (Radierung)
13. P. Brueghel d. ä., Landschaft (Radiert)
14. W. Buytewech, Landschaft (Radiert)
15. Eug. Kirchner, Landschaft (Zeichn.)
16. P. Potter, Alte Pferde (Radierung)
17. Peter Halm, Ziegelstadel (Radierung)
18. Julius Diez, Götzendienst (Gemälde)
19. M. Liebermann, Christus im Tempel (Gemälde)
20. Rembrandt, Christus i. Tempel (Rad.)
21. Forain, Christus in Emmaus (Rad.)
22. Meister E. S., Thomas (Kupferstich)
23. Hendr. Goltzius, Heiliger (Holzschn.)
24. Tiepolo, Flucht nach Aegypten (Rad.)
25. B. Grien, Christi Leichnam (Holzsch.)
26. Gerh. David, Der ungerechte Richter (Gemälde)
27. Max Slevogt, Marter (Radierung)
28. Max Klinger, Kreuzigung (Gemälde)
29. Rembrandt, Tobias (Radierung)
30. A. Boecklin, Susanna (Gemälde)
31. Rubens, Höllensturz (Rad. v. Orley)
32. P. Brueghel d. ä., Triumpf des Todes (Gemälde)
33. Jul. Diez, Panik (farbige Zeichnung)
34. Kubin, Der Krieg (Zeichnung)
35. Käthe Kollwitz, Mutter und Kind (Radierung)
36. Käthe Kollwitz, Tod und Mutter um das Kind ringend (Radierung)
37. Laage, Sonnenuntergang (Holzschn.)
38. Seghers, Alpenlandschaft (Radiert)
39. Paul Signac, Landschaft (Gemälde)
40. Castiglione, Tobias und die Toten (Radierung)
41. G. Tory, Heracles (Holzschnitt)
42. H. Meid, Raub der Proserpina (Rad.)
43. E. Berner, 2 Zellenschmelzplaketten
44. Thorn Prikker, Glasgemälde in Hagen
45. Max Klinger, Blick aus dem Atelier (Radierung)
46. Whistler, Black Lion Wharff, (Rad.)
47. M. Bone, Libertys Clock (Radierung)
48. Gotth. Kühl, Montmartre (Gemälde)
49. Vetter, Münchener Strasse (Gem.)
50. Pennell, Eisenwerk (Radierung)

Alles Weitere zu den Bildern, ihren Besitzern etc. auf der Rückseite der Tafeln.

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG. Auf Seite 32, Zeile 16 sagt Schindler von Karl Rottmann: „nirgends vergass er, dass er es war der k a m".

„L'ennui du beau nous
fait aimer le laid"
J. J. Rousseau.

I.

ÜBER DIE BETRACHTER.

WAS SOLLEN DIESE KUNSTWERKE, DIE HÄSSLICH WIRKEN müssen im grossen und massgeblichen Kreise jener, die als zuverlässigen Masstab aller Kunst nur etwa die Gestaltenwelt eines Raffael, eines Fra Angelico, eines Ludwig Richter oder Anselm Feuerbach gelten lassen? Was soll hier die hässliche Madonna Rembrandt's, was sollen die hässlichen Aposteln und Heiligen eines Goltzius und Klinger und anderer?
Sollen die Bilder die Künstler tadeln, strafen, an den Pranger stellen — oder will der Sammler solcher Werke die Kunst höhnen und die Welt der Heiligen? Und weshalb so eine Auswahl aus den Bildern des Elends, des Schrecklichen, des Todes? Sollen solche Themen verherrlicht oder perhorresciert werden? Und sollen die Strassenbilder aus unseren Grosstädten, die düsteren und wirren Bilder aus raucherfüllten Werkstätten, aus trostlos öden Vorstädten die schönen Landschaften eines Ruisdael oder Claude Lorrain oder Thoma verdrängen? Weshalb Werke auswählen, die, wenn sie doch schöne Akte, eine allenfalls „schöne Landschaft" zeigen, wenigstens durch ungewöhnliche Technik in weiteren Kreisen Kopfschütteln erregen?
Und wenn schon hässliche Bilder uns gezeigt werden sollen, weshalb dann wenigstens nicht solche, die uns durch ihren Humor versöhnen, die uns schon vertraut wie Frans Halsens Hille Bobbe, oder die durch ihre unzweifelhaft moralisierende Wirkung selbst in Töchterschulen ein wirksames Anschauungs- und Erziehungsmittel sein können? Weshalb eine morallose Karikatur Wilkes statt einer anerkannt geistreichen Hogarths oder Töpffers?

WESHALB DIESES UND NICHT NOCH VIEL HÄSSLICHERES? Vielleicht Werke, wie sie uns Wilhelm Michel aus dem fesselnden Reiche des Teuflischen und Grotesken geboten? — Weil hier Persönlichkeiten wichtiger sind als Sondergebiete, breite, modische Richtungen. Nur eine

generelle wirksame Hemmung des Kunstgenusses gilts beseitigen und Vorurteile, die fälschlich als Urteile gelten. Denn wieviel Bestes in allen Darstellungsgebieten wurde angefeindet, wie unendlich viel wirkte oder wirkt noch als hässlich, gesucht oder ungefällig, technisch, kompositionell, zeichnerisch, gegenständlich, figürlich. Ich muss auf den Widerspruch hinzeigen zwischen Kennern die nur Werte schätzen und den vielen andern, die nur als Fehler sehen, nichts dulden, was dem „normalen" Menschen ungewohnt. Deshalb muss hier Altes, was der künstlerischen Kraft nach mit Modernem verwandt, ja rassegleich ist, neben Modernem gezeigt werden. Es muss die verlogene Schwärmerei für das Alte und die gedankenlose Ablehnung des Neuen vor den Bildern ad oculos demonstriert werden. —

EIN AMÜSANTES ANTWORTS-SPIEL KÜNSTLERISCHER FRAGEN zwischen Freunden und Gegnern aller „hässlicher" moderner Kunst stellen die Tafeln dar. Freunde starker Kunst treibt Euer Spiel mit allen Eures Kreises, die immer die Alten als massgebliche Vertreter und die sich selbst als kluge und weise Hüter der Schönheit ausgeben. Legt solchen wunderbaren Schwärmern diese absichtlich auf der Schauseite namenlosen Tafeln vor. Verratet nicht — so oft das geht — dass das vorliegende Bild von einem alten Meister ist. Wie oft wird dann ein keckes, altes Werk für auch so ein hässliches, gesuchtes, verzeichnetes, entstellendes, modernes Werk erklärt werden. Und wie manche moderne Grösse, auf die unsere „fest auf die alten Meister sich berufenden Schönheitsverfechter" schelten, wird glänzend wegkommen! Und dann, Freunde echter, ungebundener Kunst, erzählt, wie manches, was jetzt selbst unsern Gegnern gefällt, einst ganz ebenso angefeindet wurde wie ein van Gogh, ein Barlagh, eine Kollwitz heute. — So lustig das Ganze, so nötig ist die Anschauung dieser alten und neuen Sammlung; denn der sie zusammengebracht, weiss wie schwierig die wahrhaftigen Freunde echter künstlerischer Potenzen in den Ankaufskommissionen fast aller Kunstmuseen gegen falsche Sentimentalität und Belehrtheit, gegen Kunstverkenner und Unbildungskrösuse zu kämpfen haben. Nur vor einer gefährlichen Sackgasse künstlerischer Interpretation möchte ich die Freunde meiner Künstler warnen: Sprecht nicht von „schön" als der Conditio sine qua non der Kunst. Wir verlangen nicht „Schönheit" von der Kunst. Wir freuen uns am Ausdruck höchst potenzierter Kraft, an der kristallisierten Anschaulichkeit und Bildung wahrhaftiger oder idealer Welten und Vorstellungen. Diese ganze Sammlung von allerlei Bildern und Themen und Kunst-

Rassen will anschaulich der heillosen Verwirrung entgegenarbeiten, die jene falsche Meinung von der „Schönheitsaufgabe" des Künstlers angerichtet. Die frühzeitige Anerkennung aller Starken ist erst möglich nach Umsturz jener falschen ästhetischen, schon sehr ruinösen, Vorurteile.

WER WURDE VON DIESEN KÜNSTLERN NICHT ANGEFEINDET?

Welches Werk müsste nicht heute hässlich genannt werden, wenn es nur nicht von einem alten Meister wäre. Denn die haben doch, so meint „man", nur das Schöne gemalt, Hässliches nur ausnahmsweise als Repoussoir.
Wurde Klinger's Kreuzigung nicht aufs böseste vom Kunstvereins-Publikum — nicht nur seiner Vaterstadt — beschimpft? Ist nicht gerade Rodin's Johannes selbst von hervorragenden Künstlern als verdächtige Kunstware behandelt worden? Würde Grünewalds Kreuzigung, wenn heute ein Moderner das Bild als ein modernes ausstellen würde, nicht heruntergerissen werden? Sind Slevogt, Mantegna, Corinth in der Lust an starken wahrhaftig wirkenden Szenen nicht gleichartig? Muss also nicht der Gegner Corinths ein Gegner Mantegnas sein, wenigstens seiner Bachusszene? Sind Kirchners Bleistiftzeichnungen auch nur am entferntesten so anerkannt, wie sie es verdienen? Musste Julius Diez nicht genug über „Herbheiten" Vorwürfe hören? Hat Herkules Seghers nicht erst vor etwa zehn Jahren durch Wilhelm Bode endliche Rechtfertigung erfahren? Wurde Liebermann's „Christus als Knabe im Tempel" nicht 1884 im Glaspalast zu München als Persiflage gehöhnt? Wie wurde der Pointillismus Signac's aufgenommen? Wurde nicht Böcklins „Susanna im Bade" als böse Verhöhnung des Semitismus verschrien? Und wie werden nicht heute noch selbst von hervorragenden Kunsthistorikern Akte wie der „eines alten Weibes" von Rembrandt, wie die auf Rubens „Höllensturz der Verdammten" als hässlich denunziert oder als hässlich doch nur entschuldigt? Freilich an alten Kirchenbildern, die die brutalsten Martyrien der Heiligen schildern, nimmt unser Publikum kaum Anstoss — aber wie nahm es alle und jeden modernen Seher des Elends und der Furcht auf? — Wurde Käthe Kollwitz nicht als Anarchistin verschrien? Galt Kubin, wie Gaugin, wie Bosch, nicht kurzweg für verrückt? Ob wir nicht immer noch ganze Kategorien von Darstellungsgebieten „hässlich" nennen müssen, sobald wir absehen von jenen sehr, sehr kleinen Kreisen unvoreingenommener Bewerter der geistreichen und technisch glänzenden Schöpfungen eines Muirhead Bone, eines Forain, eines Whistlers, eines Lepère, die eben in den Strassen der Grosstädte ganz dieselben

malerischen und zeichnerischen Wunderreize sehen wie unser sentimentales Völkchen ausschliesslich in lieben, alten Städtchen, Ruinen, Hafenorten? — Fast alle hier gezeigten Werke können sich leider aus der kritischen oder wissenschaftlichen Literatur als hässlich legitimieren. Ich habe manch Dokument hierfür vorzubringen. — Aber uns interessieren weniger diese erbärmlichen Tatsachen — als die Gründe hierfür, die Frage wie war das möglich?

DIE NATUR, DIE MENGE UND DIE KÜNSTLER. Das meiste, was heute selbst der stumpfsinnigste Philister als wundervolle Natur zu geniessen wenigstens vorgibt, wurde einst gefürchtet, missachtet, als hässlich nicht angesehen. Wie eng begrenzt war der Landschaftsgenuss im Mittelalter. Die Menge fürchtete den Wald und die sterile Haide, nur Blumen galten ihr als schön, nicht aber knorrige Waldbäume — und die Höhen der Berge zu bezwingen war ihr teuflische Verwegenheit. Und so viel Tiere und Pflanzen der Erde und des Meeres unserem scharfen Auge voll von Wundern an Farben, Formen, Linien, Kräften, so viel galt früher als hässlich.
Jene Naturfurcht auf die einfachste Formel gebracht heisst: alles was materiell nicht ertragreich an Natur und Vegetation, ist auch hässlich. Dieser materialistischen Wertung ist das Publikum im Gegensatz zu allen Künstlerischen bis heute treu geblieben. Sie charakterisiert bleibend die philiströse Menge. Denn die Freude an der Haide und den letzten Höhen, den Gletschern und Schneelandschaften seitens moderner Bergkraxler, Sommerfrischler und Skifahrer ist im Grunde nur die materielle Umwertung, die Nutzniessung der freien ästhetischen Gabe künstlerischer Neuentdecker. Die moderne Wertung ist also weder besser noch schlechter als die der früheren Menge aber die ästhetische Erschliessung so vieler verkannter Hässlichkeiten sagt auch, welche riesigen materiellen Werte zuletzt doch jenen grossen einseitigen Einzelgängern zu danken sind. Denn die Überwinder des Hässlichen das sind die Künstler. Die Kunstgeschichte der Landschaft des 19. Jahrhunderts bleibt in ihren wichtigsten Etappen verknüpft mit Künstlern, die Kraft starker Anschauung bisher verkannte Landschaftsgebiete erschlossen: Calame — Wasmann — Segantini als Alpenerschliesser. — Die Maler von Barbizon, die Dachauer, die Worpsweder — alle sind stark genug gewesen, für verkannte Natur vorzugehen. Nie war Natur dem Volke schön, bevor nicht Erhabenere deren Schönheit gezeigt und besungen. — Also die Sänger und Künstler gingen einsam voraus — blieben zunächst ohne Dank, denn ihre Gaben waren für die Meisten gleichgiltig, unansehnlich und hässlich.

ZUR BILANZ KUNSTHISTORISCH-AESTHETISCHER BELEHRUNG.

Die Bilanz einer fast hundertjährigen kunsthistorischen Belehrung des Volkes schliesst mit einem denkbar kläglichen Defizit. Stand je künstlerischer Energie und Produktion eine so arrogante Kunstbeurteilung gegenüber? Setzte sich nicht den unerhört vielartigen künstlerischen Neuentdeckungen, Problemen und Idealen regelmässig stupide Negation entgegen?

Wenn die Zeitgenossen des Perikles die Werke und den Beruf eines Phidias nicht höher achteten als die eines Schusters oder Schneiders, wenn sie die nackten Statuen nur wie die Körper nackter Menschen rein physisch werteten, so kam das von einer gesunden Naivetät, mit der wir uns auch heute befreunden sollten. Auch die Menge, ja auch gewisse Mäzenaten der Renaissance, urteilten gut oder schlecht, nur aus naiver Anschauung. Nun aber hätte doch durch die aus den Tatsachen der Künstlergeschichte geschöpften Fülle von Erinnerungen mittlererweile ein besseres Verhältnis zwischen Künstler und Publikum geschaffen werden können. Da dies nicht der Fall, trotz reichlichster Unterstützung durch Abbildungen, kann die Art der Belehrung nicht die richtige gewesen sein. —

Grosse Ergebnisse künstlergeschichtlicher Forschungen wurden kaum allgemeingeschichtlich genützt. Nur die Kunstgeschichte als Darstellung entbehrt eines grossen Reizes. Sie spricht von den Künstlern — aber zu wenig von deren oppositioneller Stellung zur Kunst ihrer Vorzeit oder Gegenwart sie verschweigt fast ganz die interessanten Fragen, nach der Aufnahme der Künstler bei ihren Zeitgenossen. Jede Weltgeschichte spricht von den Führern und den Geführten. Die Gegensätzlichkeit oder Hingebung beider Teile macht die Weltgeschichte erst zum fesselnden Schauspiel. Die Kapitel von den Kämpfen fehlen in den Geschichten der Kunst. So weiss unser Publikum nichts von den Dissonanzen, die von den Grossen jeweils ausgingen, es meint diese seien nur gegenwärtig vorhanden, sollten nicht vorhanden sein. Was nützen die langen Qualifikationslisten der Folger in unseren Kunstgeschichten? Wichtiger ist zu wissen, wie die grossen Künstler Neuerer wurden, wie sie kämpften, gegen wen, ob sie siegten und mit wessen Hilfe, ob sie untergingen, durch welche Vorurteile.—

Wohl haben schon Einige Beiträge zu diesen wichtigen Fragen in breitere Kreise getragen. Ich nenne Biese, Birt, Bode, Bredt, Jak. Burckhardt, Coulin, Drey, Floercke, Lichtwark, Petroz, H. Popp, Rosen, Worringer. Aber eine Weltgeschichte des Kunstgeschmacks wird erst wesentlich zur Besserung des Verhältnisses zwischen Volk und Künstler beitragen. Weder Carrière noch

Taine gaben das Nötige. So glänzend des letzteren kunstphilosophisches Gemälde, es gibt doch einen falschen Begriff von des grossen Künstlers einsamer Stellung, der nicht vom Milieu geboren wird, sondern Wandlungen einleitet. Wenn erst als naturnotwendig gilt, dass der Kunstneuerer das Volk ebenso sehr zunächst befremden muss, wie irgend ein Neuerer der Naturwissenschaft, der Philosophie, Religion oder des Staates, kann das Volk nicht mehr die künstlerischen Neugeber anschauen, wie von jenseits aller tatsächlichen Lebensverhältnisse. Wie diese, wechseln auch die Formen.

DAS DOGMA DER EINEN SCHÖNHEIT HAT IM LETZTEN JAHRhundert bis heute das grösste Leid allen Grössten der Kunst gebracht. Weil immer — freilich als Folge nur allzu kurzen Gedächtnisses — das Gebiet der Schönheit als ein durch geheiligte Gesetze engumgränztes betrachtet wurde, hat jeder Kunstneuerer systematisch als Feind der Kunst bekämpft werden müssen. Ekelhaft aber wird Kunstfreunden ein Saekulum erscheinen, dessen kunstschriftstellerische Vertreter kraft eingebildeter Kunsturteilsparagraphen es wagen durften, die misera plebs zur entscheidenden Richterin der Künstler aufzurufen. Denn in all jenen erbosten Kritiken, die die Besten vernichten wollten, wurde des Volkes unverletzliches Recht auf schöne Bilder proklamiert, also immer auf das „Gewöhnliche", denn das „Gewohnte" gilt dem Volke als das Beste. Es fürchtet instinktiv geistige Unruhe auch aus künstlerischen Neuerscheinungen. Auf diesem Niveau der Masse stand die Kunstkritik des letzten Jahrhunderts, steht jede schlechte Kunstkritik.

DUMME KUNSTURTEILE DES 19. JAHRHUNDERTS. Hier müssten als Vertreter „hässlicher Kunst" fast alle „namhaften" Künstler des 19. Jahrhunderts vertreten sein. Man staunt, wie beharrlich Gehorsam gegenüber dem Schönheitswillen gefordert wurde, wie wundervoll inkonsequent diese Beharrlichkeit paragraphiert wurde. 1801 klagt Goethe über zu viel Bestreben dem Auge zu gefallen, als den Geist zu befriedigen. Zehn Jahre später wird Ludwig Richter vor Kochs gedankenreichen Bildern gewaltsam ernüchtert. 1831 klagt Goethe Preller und Kaiser wegen ihrer chimärischen Deutschhaftigkeit, wegen ihrer ins Wilde und Triste gehenden Tendenzen, wegen ihrer Neigung zu einsamen Motiven an. Fast gleichzeitig aber tadelt das deutsche Kunstblatt Turners unnatürlichen Farbenglanz, der dem Geschmack weh tue. Selbst der jetzt so beliebte Bauernmaler Bürkel wird gleichgiltig gegen alle Schönheit genannt. Auch Calame (1839) fehlt fast vollkommen

das Ideale. Er weiss der Natur zu wenig vorzulügen. Cornelius erklärt den Kollegen Kaulbach für unkünstlerisch, weil er alles satyrisch und höhnisch auffasse. Der Akademiedirektor Hübner entrüstet sich wiederum, dass Courbet jede Spur eines Gedankens vermeide (Steineklopfer), und in desselben Künstlers Begräbnis in Ornans findet ein Anderer die Ausartung des Realismus bis zur Karikatur. Nach Courbet's Badenden schlug Kaiser Napoleon III. mit dem Stock. Delacroix fand den vulgären Gedanken abscheulicher als die vulgären Formen und Gautier nannte die Badende eine Hottentotten-Venus. Ganz schlecht wurde Menzel noch als Fünfziger gemacht. In Förster's Geschichte der deutschen Kunst wird der Hohenzollernmaler als Hässlichkeitsmaler geschildert, der auf alles Verzicht leiste, was künstlerische Anordnung, Form und Idee betrifft, der die Sorglosigkeit auch auf die Ausführung ausdehne, dem es weder auf Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung und Verhältnisse, noch auf Reinheit und Sorgfalt der Behandlung ankomme. Ein schönes Denkmal? — Dasselbe ungefähr wurde von Menzels Krönungsbild gesagt. Auch hier wird das Publikum als ausschlaggebender Richter angerufen: „Beim Publikum hat es noch keinen Beifall gefunden. Menzel wird sicher nicht zugeben, dass Kunst und Schönheit irgend etwas miteinander zu tun haben." Dass aber sogar Millet, Feuerbach, Lenbach, Lindenschmit, ja Anton von Werner und Adolf von Hildebrand Vorwürfe der Hässlichkeitsmalerei hören mussten, muss in jeder Geschmacksgeschichte doch unterstrichen werden: Über Millet schrieb 1867 Jul. Meyer: „Nichts ist veredelt bei Millet. Alles in voller unverhüllter Hässlichkeit. Allein dieses niedere Dasein in seiner ganzen Plattheit, oft in abstossender Missgestalt verherrlicht — wie soll auch damit Auge und Phantasie sich länger befassen. Kein poetisches Spiel des Helldunkels, kein Farbenreiz verhüllt, mildert die Hässlichkeit, im nackten Tageslicht drängt sie sich auf, was soll die Kunst, wenn sie dem Leben nicht die grobe Materie abstreift und am Schein sich erfreut?"
Böcklin's Neigung zum Bizarren hatte nach v. Lützows Ansicht 1870 einen „geradezu bedenklichen Grad" erreicht. Feuerbachs „Medea's Abschied" und „Parisurteil", jetzt vom geringsten Schulmeister verherrlicht, waren bedenkliche Zeichen zwischen „idealer und realistischer Kunstweise". An Lenbach's Portrait fand man die Skizzenhaftigkeit hässlich und die Hände hässlich, weil sie „so schmutzig" waren. Und Wilhelm Lindenschmit's koloristisch neue „Episode aus der schottischen Reformation" galt 1873 als „eine Musterkarte von Scheusslichkeiten menschenähnlicher Bildung".

Der Maler treibe einen extravaganten und bedauerlichen Kultus der Hässlichkeit. Ein für die Gegenwart sehr lustiges Geschmacksdokument aus dem Jahre 1877 findet sich in A. Rosenbergs Kritiken — wohl der ausgiebigsten Fundgrube groteskkomischer aber im höchsten Volkspathos vorgetragener Kunsturteile. — „Anton von Werner hat auf seiner Kaiserproklamation die Spiegelungen in den Spiegeln so gemalt, wie er sie gesehen, wie sie die Unregelmässigkeiten des Glases oder der Fenster mit sich bringen. Das ist wahr, aber nicht schön." Wenn Werner schon nicht „schön" genug malte, kann man sich nicht wundern, wenn 1881 die Impressionisten als Nihilisten an den Pranger der Kritik gestellt wurden. „Das Schöne ist für sie eine abgedroschene Phrase, das Streben ein Vorurteil und das Ideal eine Dummheit." In der Verkennung alles Bedeutenden leistete Rosenberg auch Klinger gegenüber wohl höchstes. 1883 wettert er los über Klingers bedenkliche Hinneigung zum Trivialen, zu ausschweifender Phantastik, zu krassen Motiven aus dem gewöhnlichen Leben — „an welchen eine normal angelegte Natur schwerlich Freude haben wird." — Manet ist 1884 gar ein „Pendant der Trivialität und des Schmutzes genannt worden, der einen „kindischen Hass gegen alles Bestehende, die Sucht hat, alles was bis dahin für recht, gut und schön erkannt war, über den Haufen zu werfen." Und Monet's Technik wird eine „ultra naturalistische Ungeheuerlichkeit" genannt. Wie unbegreiflich für uns die „Hässlichkeitssucherei" gewisser demagogischer Kunstkritiker geht oder ging — zeigt ein Urteil Rosenbergs von 1885 über Adolf von Hildebrand, der Deutschland die monumentale Plastik wieder gebracht hat: „Wohl lässt sich nicht verkennen, dass Hildebrands Streben nach absoluter Naturwahrheit oder, wie er sich ausdrückt, nach plastischer Positivität bisweilen an das rücksichtslose und unschöne streift und dass die Lebendigkeit von manchen seiner Portraitbüsten mehr unheimlich und beängstigend als erhebend und überzeugend wirkt." — Dass Liebermanns Schusterwerkstatt, dass Bilder Bastien Lepages „Ausbünde von Hässlichkeit" genannt wurden (1884) kann nach der Anrempelung Hildebrands nicht überraschen. Durfte doch 1899 Lieber im deutschen Reichstag Stucks dekorative Entwürfe — unter lebhaftem Beifall — Schmierereien nennen, die ein wahrer Spott und Hohn auf jedes aesthetische Gefühl und „jeden geläuterten Geschmack" seien. Und der geläuterte Geschmack lehnte konsequent später auch Janks Entwürfe ab. — Zum Schlusse dieser wunderbaren Ergüsse unberufener Schönheitspächter das Urteil eines Geistlichen über Uhde. „Bei Fritz von Uhde ist von einem Streben nach dem

Idealen auch nicht eine Spur zu finden, ebensowenig ein Festhalten an der alten begründeten und bewährten Tradition. Möge es ihm ein Fingerzeig sein, dass noch keines seiner genannten Bilder einen Käufer gefunden; solche Extravaganzen weist doch das Publikum entschieden zurück." Es schliesst würdig die Reihe mit dem bekannten Referain: was das Publikum zurückweist, das ist keine Kunst, das Publikum will Schönes — nichts Hässliches.

KLUGE WORTE ÜBER HÄSSLICH, KÜNSTLERISCH, STARK — aus dem 19. Jahrhundert. „Wer immer in der Geschichte förderlich gewesen, ist zuerst Ketzer und Störenfried, darnach eine kurze Weile grosser Mann und schliesslich trivial gewesen. Es muss jedem Volke daran liegen, alle irgend auftauchenden Ketzereien in einem Brennpunkt zu sammeln: denn in diesen Ketzereien, noch genauer gesprochen in den Personen der Ketzer liegt die Gewähr des Fortschrittes und zwar die einzige Gewähr desselben."

Paul Anton de Lagarde.

„Durch die ganze Geistesgeschichte der Menschheit zieht sich dieser „Einfluss der Ersten" hindurch und gemahnt an die Grundeigenschaft aller Organismen, dass nämlich die Wiederholung eines einmal ausgeführten Vorgangs sehr viel leichter erfolgt, als jener erstmalige Vorgang selbst."

Wilhelm Ostwald.

„Ghiberti hatte zu seiner Zeit und hat heute noch das grosse Publikum auf seiner Seite. Nicht das Charakteristische, sondern das Gefällige, nicht die individuelle Form, sondern die Abstraktion von derselben zieht die Augen auf sich und hat die Bewunderer für sich." Wilhelm Bode.

„Mit nichts wird in der Kunst und der Aesthetik grösserer Missbrauch getrieben, als mit den Worten „schön" und „Schönheit", obwohl hiermit in den meisten Fällen die Kunst nichts zu schaffen hat. Hugo von Tschudi.

»On peut partir de tous les points pour arriver au sublime et tout est propre à l'exprimer si on a une assez haute visée. Il faut pouvoir faire servir le trivial à l'expression du sublime. Cest là la vraie force.« François Millet.

„Hässlich ist in der Kunst das, was keinen Charakter, das heisst weder eine äussere noch eine innere Wahrheit besitzt, ferner das, was falsch und künstlich ist, was anstatt ausdrucksvoll zu sein, einnehmend oder schön sein möchte, was gekünstelt oder gesucht ist, was ohne Grund lächelt, was ohne

Ursache sich aufdrängt und sich spreizt, alle was ohne Seele und Wahrheit ist, was sich nur mit Schönheit oder Anmut brüstet, alles was lügt."
Rodin (nach Paul Gsell „Auguste Rodin, die Kunst."

„Wenn gar nichts sollte erlaubt sein, als fadengerade idealharmonische Erscheinungen, wie ungesalzen wäre das; eine Modenjournalwelt würden wir bekommen." Friedrich Theodor Vischer.

„Den inkommensurablen Begriff der Schönheit, soweit sie vom wechselnden Geschmack abhängt, kann man wohl füglich beiseite lassen, wesentlich ist, dass des Künstlers letzte Absicht auf ein Ideal überirdisch schöner Form gerichtet ist." Paul Kristeller (Andrea Mantegna).

„Alles ist schön, man muss es nur richtig betrachten." Hans Thoma.

„In der technischen Unbehülflichkeit bei grossen Intentionen liegt der treibende Stachel zur Vervollkommnung". Adolph Bayersdorfer.

„Die erst im reiferen Alter erworbene Sicherheit der Methode wird in der Jugend mehr als aufgewogen durch die Wirkung von Mut und Unbefangenheit, welche beide ganz vorwiegend diesem Lebensalter zukommen. Ostwald.

„Die innere Notwendigkeit kennt die Grenzen des Schönen nicht und schafft dadurch oft Dinge, die man gewöhnt ist, als hässlich zu bezeichnen. Hässlich ist also nur ein Gewohnheitsbegriff." Kandinsky.

„Das sichere Zeichen des Verfalls einer Kunst liegt nicht in dem häufigen Vorkommen von Hässlichkeiten, sondern in dem öfteren Erscheinen von Schönheiten am unrechten Ort." Th. B. Macaulay (Macchiavelli).

„Es ist eben nicht der ein geistreicher Künstler, der ein par gute Einfälle hat oder geschickt mit Pinsel oder Meissel zu erzählen weiss, sondern derjenige, der in der künstlerischen Bewältigung seiner Aufgabe Geist zeigt, der in seiner Art ebenfalls das Wirken und Walten der Naturkräfte durchdringt und selbst schöpferisch Neues daraus zu gestalten imstande ist." L. Volkmann.

„Jeder Meister verdankt den malerischen Licenzen oft die erhabenste Wirkung. Das Unfertige bei Rembrandt. Das Übertriebene bei Rubens. Der Mittelmässige kann so was nicht riskieren, er ist niemals ausser sich. Der Meister wird von seinem Genie zu Übertreibungen hingerissen, die im Sinne seiner Idee und immer in der Natur begründet sind." Eugène Delacroix.

„Nicht, dass man etwas Neues zuerst sieht, sondern dass man das Alte, Altbekannte, von Jedermann Gesehene und Übersehene wie neu sieht, zeichnet die eigentlich originalen Köpfe aus." Friedrich Nietzsche.

„Jede Kunstrichtung wähnt, dass sie allein die wirkliche Natur in aller Treue darstellt und erst die folgenden Generationen, die die Natur in anderer Art sehen, erkennen die frühere Kunst als Manier." Paul Kristeller.

„Weder die Philosophen des Altertums, noch die frommen Väter des Mittelalters, noch die Neueren können überzeugend nachweisen, was die sogenannte Schönheit ist." Theodor von Frimmel.

„Jede tiefere Revision des Wesens unserer wissenschaftlichen Aesthetik muss zu der Erkenntnis führen, dass sie an den eigentlichen Kunsttatsachen gemessen von überaus beschränkter Anwendbarkeit ist." Wilh. Worringer.

„Es ist ein Fehler und eine Gefahr, wenn durch die kunsthistorische Lehre und Erziehung dahin gewirkt würde, alle vollkommenen Kunstwerke müssten auch gefallen." F. Carstanjen.

„Wer überall den künstlerischen Geschmack gewahrt wissen will, erklimmt den Gipfel der Geschmacklosigkeit." Werner Sombart.

„Was ist das Schöne in der Natur?" „Verlange niemand ihre volle Beantwortung. Es ruht ein Geheimnis über dem Grunde der Schönheit, in das unsere Lichter so wenig hineinleuchten werden, wie in das Schöpfungsgeheimnis selbst." Friedrich Ratzel.

„Die Schönheit selbst ist etwas mystisches." Friedrich Theodor Vischer.

„Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare — Schönheit heisse ich solches Herabkommen." Friedrich Nietzsche.

„Die freie Betätigung der schöpferischen Künstler hemmen, heisst, die Quellen auf den Höhen verschliessen und dann im Tale die Menge warten lassen auf den Segen der Ströme." Wilhelm Ostwald.

II.

ZU DEN KUNSTWERKEN.

HÄSSLICH — ABER KOMISCH. — DAS HÄSSLICHE WIRD SELBST von den langweiligsten Schönheitsschulmeistern geduldet, wenn es gleichzeitig komisch wirkt: also ganz besonders im komischen Genrebild, in der lustigen Bauernszene — in der Karikatur. In allen Töchterschulen werden also die Rauf- und Trinkszenen der alten Niederländer fast ohne Ausnahme als Kunstwerke gepriesen, obwohl Ort, Handlung, obwohl Haltung und Kleidung der Dargestellten keineswegs comme il faut sind. Und wie der deutsche Jäger einen einzigen grossen Maler und Kupferstecher: den Pferde- und Jagdmaler Ridinger kennt und gern nennt, um auch künstlerische Bildung zu verraten, so gebärdet sich auch der bravste Familiensimpel gern als Mann von durchaus freiheitlichen Kunstanschauungen, indem er uns die Karikaturen eines Hogarth auf à la mode Heiraten und auf Trunk und Spiel
Tafel 1 und Leidenschaft rühmt. — Und dem legen wir nun Rudolf Wilke's Skizze eines Vagabunden vor. Da werden wir nicht viel Gutes hören. So was ist doch zu skizzenhaft, zu roh. Da war doch Hogarth ein Anderer? Auch Toepffer. Auch Busch? Und so sinnlos. Was soll das? — Ruft einen Aesthetiker herbei. Der redet sonst den Associationen, den Subsumtionen das Wort. Und hier — ja was hilft das alles. — Nichts als eine Erscheinung — oft gesehen. Von allen vorbeigesehen. Vom Künstler Wilke kristallisiert, stilisiert wie von keinem anderen. Jede Linie Humor. Auch der Humor der künstlerischen Unzulänglichkeiten solcher Erscheinungsfülle gegenüber. Und ist dies unvergessliche Auge nicht an sich Vagabunden-Welthumor? Wie das rauskommt, sich ordentlich dreht. Der beste Witz darunter kann dem Humor in jeder Linie, kann dieser humorvollen Unordnung nicht nachkommen. Was, wer ist da zu ver-

teidigen? — Michelangelo's und Lionardos Karikaturen sind ganz anders, sie erschöpfen sich in der Wiedergabe der lächerlichsten Bildung, in den phantastischen Paraphrasen um die lächerlichen Bildungen des homo sapiens. An die Möglichkeit der Karikatur der Linie — haben sie daran gedacht? Sicher hat der chinesische Maler Shi-Ko diesem Humor gelebt — schon Tafel 2
im Anfang des 10. Jahrhunderts und welche Frivolität! — Er freut sich am Humor im Zeichnerischen —, wenn nicht auch in der ganzen Auffassung — eines Tempelbildes. Nicht gleich erkenntlich, hockt der gefeierte Asket auf einem Tiger. Undeutlich gesehen, wie in einer dämmerigen Höhle, in der man die beiden erst sieht, nach Bewältigung komischen Schreckens. Ganz gewiss ein Witzbold. Ich wusste von ihm nichts als ich das Bild belachte. Tajima sagt uns nun: Shi-Ko suchte seine Bilder ungewöhnlich, neuartig, grotesk, falsch zu machen. Also scheint die damalige Welt frommer Beschauer nicht an Witzlosigkeit hinter der unseren zurückgestanden zu sein. Aber unser Wilke und Ski-Ko sind doch vielleicht vergleichbare Grössen. Verwandt in der freien Philosophie des Lebens waren sie gewiss. — Und leugnet doch ja nicht die versteckte Lust in allen Grossen, die Plebs, deren Miserabilität allein verschiedene Grenzstreitigkeiten wecken könnte, stutzig zu machen. Die Lust an solchem Spott gefühlt hat jeder Grosse — nur nicht war jeder lustig oder fähig ihm zwingende Form zu geben. Dem Recht der Skizze war auch damals nicht erst das Wort zu reden — aber der Überlegenheit. Freilich die vielen Stümper, die gegenwärtig jede Skizze als ganz Ernsthaftes zu Markte tragen, sind nur armselige Modegecken, sie sind das Gegenstück zur Mode der genauesten Ausführung zur Zeit der Nazarener und der Linienstecher. Es ist dasselbe. An sich ist das eine so wertlos wie das andere. — Was würde geschehen, wenn das prätenziöse Feilbieten der Skizze Eingang fände in andere Gebiete der künstlerischen Produktion. Wenn Dichter, Schriftsteller, Komponisten nur Ideen zu Gedichten veröffentlichen, nur skizzierte Dramen, Opern aufführen lassen wollten, wenn Goldschmiede nur im Rohguss skizzierte Schmucksachen als vollendetes Geschmeide ausgeben wollten. — Skizzen feilbieten gilt für Geschäftsmaler als erstes und letztes — aber nur für Künstler gilt Rembrandts Wort: „Ein Werk ist vollendet, wenn der Künstler seine Absicht erreicht hat." Gegenständlich ins schon anerkannte Reich des Komisch-Hässlichen führt Goyas schaukelnde Tafel 3
Alte. Ein Blatt aus der Spätzeit des Meisters der Stiergefechte und Greueln der Kriege und Revolutionen. Das breite Lachen ist die ganze animalische Genügsamkeit und das Vieh, die lauernde Katze oben am Baum, grad die

scheint über diese Lebensgeniesserin erhaben zu sein. — Uns mag dies eine Bild die ganze grosse Reihe derber und fröhlicher „hässlicher" ersetzen, die um so künstlerischer sind, je weniger sie gefallen wollen.

L'ENNUI DU BEAU NOUS FAIT AIMER LE LAID: JEAN JACQUES Rousseaus herzhaftes Bekenntnis und Verlangen weg von der alten Schönheit und das Goya's und Shi-Kos und Wilkes und aller, die aus fader Umwelt heraus Erholung im wirklich Menschlichen suchen. Ein Wort, das man über jede Kunstgeschichte schreiben könnte, denn der Überdruss, die Langweile aus Schönheitsgenuss führt immer wieder zum Anschauen des Ungesehenen, zum Gefallen am Hässlichen, zur neuen Schöpfung. Nicht nur grosse Künstler, ganze Epochen haben einmal das Schöne gehasst und das ungefällige, missfällige, das was Andere hassen, gesucht. Ein instinktives Regenerationsverlangen sammelt sich in allen Epochen, die immer allgemeiner einer Schönheitsformel gefolgt. Die interessantesten Menschen und Zeiten bleiben jene, die rücksichtslos um Anerkennung einer Form gestrebt, die ganz einem eigenem, neuen Empfinden vollen Ausdruck geben konnte, die aber deshalb gegen die herkömmliche abstossen, hässlich sein musste — und sein wollte.

Tafel 4 Gaugin's Holzschnitte können, wollen nicht gefallen. Gaugin suchte bei den Tahitanern völlige Isoliertheit von der europäischen Civilisation — und wollte doch trotz Not und Leid Ausdruck für diese Sehnsucht, dies Bewusstsein allein sein zu können, sich schaffen. Ich halte jede Schwärmerei für diese primitive Zeichnung für unrichtig, sobald sie sich von der Freude an der generellen Zustimmung zu diesem starken künstlerischen Willen entfernt. Fanatisch geht Gaugin gegen die Conventionen des Geschmackes der Komposition, der Zeichnung vor. In der Formwelt der Wilden sucht er Verjüngung. Das Ergebnis kann nicht im Einzelnen, kann nur in der Gesamtheit der Erscheinungen ein erfreuliches sein. Von Schönheit ist nicht zu reden, wäre Lüge — so wenig wie Fanatismus, Verwirrung, Dissonanz zur Umwelt in Einklang zu bringen sind. „Ich bin weit zurückgegangen, weiter als bis zu den Pferden des Parthenon, bis zu den Holzpferdchen meiner Kindertage." Und diese künstlerische Energie bleibt bewundernswert, bleibt Opfer und Gabe. Sie findet ja kleines, gleiches Wollen in unserer Zeit in den grossen Kreisen der Liebhaber primitivster Volkskunst, wie in jenen des Japonismus. Aber das ist Passivität, jenes Tat — Schöpfung. Je schwächer der Wille, je gefallender die Gabe; je stärker, umso missfallender und aufrüttelnder. Nur fast lächerlich ist dies:

Die um Gaugin, wie die gegen ihn, meinen, ein solcher Protest sei formal nie gesehen worden. Das ist falsch. In frühchristlicher Zeit, sagt uns Witting, „hat man sich an Bildungen versucht, die ein Kind fast entwerfen konnte. Man schuf so antiplastisch wie möglich, man verpönte alles, was an zünftige Routine der römischen Künstler und Handwerker erinnerte." — Und die geschickteste Hand war zu schwach, um dem starken Willen der neuen Kirche Ausdruck zu geben. Mag frühchristliche Kunst uns harmonischer sein — mag von Gaugin bis Kandinsky uns alles wie Barbarismus anmuten — hier sehen wir das Einzelne, dort liegen die gleichartigen Werke vor uns. So kommt die Zeit, wo auch Gaugin als ein ganz entschiedener Repräsentant neuen Kunstwillens ohne Widerrede gefeiert wird — während wir unterrichtet wurden, wie schrill und dissonant, ja trostlos oppositionell das erste frühchristliche Kapitäl, die erste Kreuzigungsdarstellung gewirkt hat. — Ohne Dissonanzen kein neues starkes Lied. Alle entscheidenden Punkte der Geschichte der grossen Gestalter — also der Künstlerischen werden mit Dissonanzen, mit „Hässlichkeiten" eingeleitet. — Gaugin ist ein Typ jener Neuerer, die noch Zwiespaltiges geben. Giotto ist der Typ jener, die mit fest umschlossenen Bildern Neues einleiten. Zum Typ Giotto gehört unser Deutscher Barlagh. Wer Giotto liebt, muss Tafel 5
unsern Ernst Barlagh lieben, ehren, feiern. Ganz abgesehen von der äusserlich gleichen grosszügigen Linien- und Formführung bei den schlichtgemantelten Gestalten. In die Villa Romana passt dieser ganz Starke freilich nicht, der nicht auf Silhouettenwirkung ausgeht, nichts von Reliefstil weiss, dessen Gestalten hässlich, derb, simplizissime gebildet. Die Congruenz innerer und äusserer Schlichtheit und Echtheit, macht seine Menschen, seine Bettler und Sterngucker gewaltig wirken, wie die Fugen Bachs. — Wie der die Monodie zusammenfasst — stärker als Andere seiner Zeit, so erscheint mir jetzt schon Barlagh als ein Führer jenseits rein oppositioneller Gärungen. Zufrieden jedoch mit der schöneren aber hohlen statuarischen Welt unserer Zeit kann ein Barlagh so wenig sein, wie Brunelleschi oder Donatello mit der schönen, reifen Gothik. Wie auch Grünewald das nicht sein konnte wie Rodin nicht Tafel 6
mit seiner Zeit. Heinrich Alfred Schmid, einer der schärfsten Seher und Tafel 7
subtilsten Kunstforscher unserer Zeit sagt von Grünewalds Stil: „Die Norm, das Mass, die Proportion der menschlichen Figuren, nach denen Dürer sein Leben lang getrachtet hat, können ihn unmöglich sehr beschäftigt haben." — So wenig wie unsern Barlagh Hildebrands „Problem der Form". „Seine Körperformen sind meist hässlich, krankhaft, unmöglich oder zumindest

aussergewöhnlich, auch wo dem Ausdruck nichts geopfert wird. Die Gesichter sind schief, fast auf jedem Bilde finden sich Verzeichnungen, deren künstlerischer Zweck nicht abzusehen ist. Schon dies und die Willkür in den Grössenverhältnissen beweist, wie wenig der Künstler das Nichtnormale als störend empfunden hat." Sein Christusideal „ist eine schmächtige Gestalt von schmalem Gesichtsoval, feingliedrig, mit stark ausgeprägten Gelenken, nervös, durchgeistigt — es fehlt auch das Feierliche und Grosse, das der Dürersche Christus selbst im Leiden behält". Niemand hat mir wohl Grünewalds Kreuzigung in Colmar lebendiger, wie zu einem Werke unserer Zeit gemacht, als Rodin. Vieles was Schmid von Grünewald sagt, gilt auch von Rodin: Die Plötzlichkeit der Wirkung, das ernste significante Pathos, die Auffassung des Körperlichen, das Eckige zumal, das nervös Belebte bis in die Fingerspitzen. Die Finger Christi am Kreuze sind ganz allein herzzerkrampfender Schmerz. Und Rodin's Lust, Hände, Finger zu bilden, in denen alle Sinne der Welt spielen, ist doch weit stärker als die des ersten Händepsychographen Lionardo da Vinci. Grünewald hat ganz offenbar das Spiel erregter Hände ausserordentlich gereizt. „Der Ringfinger und der kleine Finger des Johannes schlossen sich zuerst, in der ersten Bildform, enger an den Mittelfinger an." Der Künstler hat auch beim Johannes, dem Täufer, das Spreizen der Finger noch verstärkt. „Während andere Künstler durch Abwechslung die Härten mildern und zu meiden pflegen, bringt Grünewald im Gegenteil sowohl links wie rechts eine herbe und ausdrucksvolle Armbewegung absichtlich zweimal in ähnlicher Weise, freilich kontrastierend, im Ausdruck an. Vergleiche Rodins Bürger von Calais. „Unerbittlich und grausam wie das Schicksal selber steuert er eben los auf den Ausdruck äusserster Grausamkeit." Und das sei gemerkt für die spätere Betrachtung „hässlicher" moderner Brutalitäten, hässlicher, stark wirkender, religiöser, alter wie moderner Bilder: „Grünewald wusste, dass schon im Leben die Roheit der begleitenden Umstände mehr die Nerven erschauern macht und sich tiefer ins Gedächtnis eingräbt als Todesschmerz und Abschied aus dem Leben. In der bildenden Kunst wirkt eine Marter, die man gewöhnt ist dargestellt zu sehen, überhaupt erst durch die neue Auffassung, durch die anschauliche Schilderung der Brutalität der Henker und den Reflex der Leidenden. Grünewald gibt beides stärker als sonst."

Tafel 7 Dieser Johannes Grünewalds ist von gleicher Rasse wie der eherne August Rodins. Beide gespreizt und nervös, doch fest. Und trotz der denkbar stärksten Reliefwirkung bei Grünewald und der vollen Rundumluftwirkung

der Rodinschen Figur (unsere Aufnahme nach dem im Parke Dr. Berolzheimers in Grainau aufgestellten Originale ist hervorragend günstig) ist der gleiche Akzent in beiden Werken geradezu entscheidend. Überdies machten beider Künstler körperliche Darstellungen die Anatomen stutzig. Man lese Sudhoff's und Mollier's Bemerkungen zu den Anatomiefragen Grünewalds, erinnere sich der Anfeindungen, die Rodin erfuhr, der seiner Bronze durch Abgüsse nach der Natur das Lebendige, Künstlerische gegeben haben sollte. Natürlich ganz wird das Oppositionelle beider Künstler zu ihren Zeitgenossen nur fühlen, der die jeweils zeitgenössische Kunst gut kennt. Und insofern würde ein gründliches Kunstwissen immer den jeweils neuen Führern zu gute kommen, erst die Praeliminarien des Verständnisses für das „Andere" schaffen. Nur wer die Umwelt kennt, aus der ein Künstler herausgeht, wird ihn und seine Kunst verstehen. Die gute moderne Kunstkritik hat — wenn sie sich allein bemüht, ein Interpretationsorgan der Künstler zu sein — höheren Wert als die alte, die in der Schule normativer Aesthetik durch Schönheitsvorschriften blind gemacht wurde.

Auch Lovis Corinth (Odysseus und die Bettler) kämpft wie ein Antäus mit urwüchsiger Kraft gleichzeitig gegen die schönen Geschichts- und Bibelmaler unserer Zeit. Was ich gerade Schmid über den Aschaffenburger Meister sagen liess — trifft auf seine Auffassung zu. Die ganze wundervoll wilde Welt der Antike kann uns nur der beleben, der sie uns packend, wahrhaftig schildert. Corinth geht sichtlich gegen alle Schemen, alle Gymnasialtrockenheiten an. Und so gut die Alten vom Recht der Übertreibung Gebrauch gemacht, so erkämpft auch er sich das Recht als Maler und Darsteller. Die Karikatur ist ganz nahe, aber bald wird uns Corinth so wenig karikaturenhaft vorkommen, wie jetzt die Ludwigs-Freske eines Kaulbach, die dessen Zeitgenossen höhnten als versteckte Karikaturen. Wer Corinth, wer Slevogt nicht anerkennen wollte, weil sie ihre Themen möglichst vor der ungekünstelten Natur auffassen, darf weder Brouwer, Jordaens, weder Goya, noch Mantegna in seiner Hinrichtung des h. Jakobus gelten lassen. Ein Opponent zur Schönheitsformel seiner älteren Zeitgenossen war auch Donatello. Unerbitterlich hat er das Frühere verneint. „So ganz nur das Neue, nur das dem bisherigen Widersprechende ist aber — schreibt Jak. Burckhardt — selten bei einem Stilumschwung in der Einseitigkeit vertreten worden, wie in Donatello." Für das siebzehnte Jahrhunder gilt das bei Rembrandt. Er war fester als Lukas von Leyden, der lang vor ihm das beste, ja überhaupt nur solang, etwas grossartiges schuf, als er seine kernig

Tafel 8

eckige, ja plumpe Art dem schönen gefälligen Italianismus entgegensetzte.

Tafel 9 Von Rembrandt sei vorläufig nur mal die Radierung der „Madonna auf den Wolken" betrachtet. Ein drastischer Beweis dafür, dass doch nur der Wille zur Durchsetzung eigenen Weltglaubens herrlichste, überzeugendste Werke schafft, und dass die abgezirkeltsten Proportionen, die edelsten Körper und Gesichtsformen nichtig also unsittlich sind, die halb und halb nur eigenes geben. Rembrandt lässt hier das wüste Gesicht der Mutter, wie das des Kindes, noch rücksichtsloser gelten als auf dem wohl älteren Bilde der Münchener Pinakothek. —

Tafel 10 Von der Madonna zum Frauenakt Rembrandt's. Die rein körperliche Deformität muss damals (1631) viel fühlbarer gewesen sein als später, als heute. Das war auch ganz persönliche Überzeugung Rembrandt's, dass in der Natur alles wundervoll, wenn man's nur gehörig, mit intensivster Hingabe anschaut. In Künstlerkreisen — und wohl auch in denen der Händler hat das Blatt gewirkt. Vier Jahre später schon hat es Hollar kopiert. Aber die Kunstgelehrten macht diese Hässlichkeitsverherrlichung noch verlegen. Der Franzose Em. Michel tadelt die vollkommene Abwesenheit jeglichen Geschmacks, die durch Rembrandts Befangenheit gegenüber der Natur und die Gewissenhaftigkeit, zu der er sich auch der abschreckendsten Wirklichkeit gegenüber gefühlt hat", bedingt gewesen sei. Und unser hervorragender Rembrandtkenner W. von Seidlitz entschuldigt doch die Hässlichkeit mit der Bemerkung, das sei eine Studie, wo es auf das Richtige, nicht auf Grazie ankomme. Eine Studie? Nein. Eine Studie wird vom Künstler nicht so überarbeitet. Rembrandt hat ganz entschieden — das widerspricht keinem Werke dieses Grossen — in diesem nackten Weibe etwas an sich künstlerisch wunderbares gesehen. So wie Dürer an dem dickbauchigen nackten Weibe auf Wolken: „Das grosse Glück", so wie van Eyck an seiner eckigen, wie Cranach an der durch Magerkeit auffallenden Eva seine volle künstlerische Lust gehabt, so hat auch Rembrandt dies Weib als formale und fleischliche, muskulöse Erscheinung mit seiner Radiernadel gerühmt, verewigt. Gewiss von all den Even, Aphroditen und namenlosen nackten weiblichen Gestalten der nordischen Kunst ist keine durch einen so stark hängenden Bauch verhässlicht wie dieses Weib, Rembrandt's Weib. Aber auch die Akte an den Kathedralen von Bamberg, Reims, Freiburg, auf den Bildern Memlings und van der Goes' sind diskutable Schönheiten. Auch in der italienischen Kunst, zumal in den Statuetten der Renaissance, die uns Bode darbietet, sind mehr interessante als normalschöne Akte. Und Rembrandt hat

dieser Akt aufs höchste interessiert. Im zweiten Zustand hat er die Figur nicht verschönert, sondern „verhässlicht." Die linke Brust hängt noch schlaffer, die Hautfalten am Rumpf sind verlängert und auffallender. — Doch ob Studie, ob Bild? Was sagt das? Als Dokument künstlerischen Bekenntnisses gilt uns jedes Bild mehr als die Studie, und eine Studie mit derartigen Veränderungen rückt diese Radierung wenigstens im überarbeiteten Zustand ins Bereich letztgiltiger Künstlerbekenntnisse.

Ich verstehe als Historiker nicht die entschuldigende Verlegenheit gegenüber der hässlichen Nacktheit dieses Rembrandtschen Weibes. Dann müsste doch hier Mantegna's Bachus schon so etwas wie eine künstlerische Verirrung Tafel 11 des Italieners genannt werden. Und mit diesem Italiener andere und die Antike als üppige Mutter dieser Kunst. — Da ist doch auch kaum ein Akt der trunkenen Götter und Weiber „schön" — zu hässlich für jede Aktkonkurrenz, die Gefühle für normale Körperpflege wecken könnte. Auch mehr auf dem Wege zur Karikatur. Und dies Blatt ist ganz ohne allen Zweifel keine Studie — ist Darstellung. Und zwar eine der köstlichsten, aus dem die frohe, harmlose, animalische Lust ordentlich herausleuchtet. Nicht ironisiert, nicht belacht. Echte, plumbe Trunkenheit. Wundervoll hässlich. Der Unterschied von Rembrandts Akt und Mantegnas Silen ist nur der: Mantegna zeichnet Akte als Illustration, Rembrandt stellt sich jenseits allen Zwecks. Das war neu, das ist wichtig. — Historisch muss erinnert werden, dass alle neuen Darstellungsgebiete zunächst als Nebensächlichkeiten, als Versuche nur auftauchen. In den Randleisten im Schmuck unserer mittelalterlichen Manuskripte sind die schüchternen Anfänge zu finden zur Eroberung neuer Gebiete. Aus Ornamenten werden Blattstudien, Baumstudien, aus diesen Landschaften. Aus Ornamenten Karikaturen, Bilder. Die Selbständigkeitserklärungen letzter Entwicklungsphasen gehen von grossen Künstlern aus, die es eben wagen, die stark genug sind, aus der Nebensache, aus dem Teil ein neues Ganzes zu schaffen. So wurde Altdorfer — der erste reine Landschafter — so entstand aus Allegorien, Mythologien, Genrebildern, Badszenen zur Zeitgeschichte, das reine Aktbild.

Ein Begründer des selbständigen Aktbildes ist eben Rembrandt: Seine Tafel 12 Radierung „Badende Männer" ist von Modernen noch nicht überholt. Rembrandt's Sensibilität für das Spiel von Licht auf Fleisch, für momentane Beweglichkeit — seine Rücksichtslosigkeit um Proportionalität und Schönheit macht die Impression zum kunsthistorischen Denkmal. Von Rembrandts Aktstudien führt der Weg auch zur Landschaft seiner Heimat. —

Ihm wurde gesagt, er müsse nach Italien gehen. Aber seine Felder und Mühlen der Heimat gaben ihm genug. — Und sein mangelndes „Schönheitsgefühl" das ist sein Ruhm. Auch von anderen gilt das. Als der junge Brueghel von Italien zurückkam — unterwegs schuf er die ersten besten Alpenlandschaften, die wir kennen — entdeckte er die Bauernlandschaft seiner Heimat. Ein vielen wohl unglaubliches Verlassen schönerer Gegenden.

Tafel 13 Noch heute dürfte unsere „Landschaft mit Hütten" Pieter Brueghels d. ä. wenig Gefallen finden, würde sie als neu ausgestellt. Das ist doch gar zu wenig verlockend. Nur ein Zaun, kahle Bäume, nur Dächer einiger Hütten und vorn wieder mal fast Karikaturen emsig arbeitender Holzarbeiter. Die grosse Folge, der das Blatt angehört, hat aber merkwürdig stark gefallen. Da die Niederländer keineswegs durchschnittlich grosse Kunstkenner waren (sie haben ihre Besten gern, wie wir, verhungern lassen), ist anzunehmen, dass das reine Heimatsinteresse ausschlaggebend war. Aber auch die Heimatsfreude war Gabe der Künstler, die überdrüssig der Convention.

Die Emanzipation vom Sachlichen heimatlicher Topographie kommt noch

Tafel 14 schlagender in Willem Buytewechs köstlichen kleinen Landschaften zur Erscheinung. Er weiss im Einfachsten das Feinste zu finden und sein Interesse an der Sache steigert, wie bei Brueghel, auch sein Können als Zeichner. „Zeiten, in denen solche Wandlungen vor sich gehen", sagt Ad. Goldschmidt, „sind des eingehendsten Studiums wert". Buytewech hasst auch alles Pathos, alles conventionell Anerkannte, alles Akademische. Er liebt die schnurgeraden Grenzhecken eines Gartens, die Baumreihen, das unregelmässige, knorrige, kahle Gezweig, die krause Linienführung des Stämme, Äste und Blätter. Hinter diesem Gestrüpp erst taucht ein Gebäude, ein Schloss auf. Aber auch dies wirkt „anders" durch den Reiz dieser eigenen landschaftlichen Erfassung und Auswahl. Diesen wahrhaft vornehmen Sinn hat das Wort „wählerisch" im Publikum nicht. Das Verständnis, die Freude an solchen Radierungen Buytewechs und Brueghels

Tafel 15 führt uns unmittelbar zu den feinen Zeichnungen Eugen Kirchners. Tausende Kunstsucher gehen an den einfachen Landschaftsausschnitten, die Kirchners einzigartig feiner Sinn und Stift erfasst, vorüber. Zumal an einer so tristen Vorstadtszene. An solch hässlichen Themen hätten Rembrandt und Buytewech hellste Freude gehabt und an solchen Zeichnungen zumal. Wer aber für Rembrandt'sche Radierungen schwärmt und für solche Kirchnersche Bleistiftzeichnungen kein Verständnis hat, soll auch Rembrandt mit Phrasen verschonen. Mit Kirchner künstlerisch verwandt ist unser grosser

Landschafter Stadler, dessen ganz seltene Lithographien einst wie Koninck's werden gesteigert werden. Die Hinneigung der Künstler zu möglichst einfachen Themen bietet stets grössere Gewähr für künstlerischen Ernst als die Neigung, grosse Darstellungen zu malen, die umso sicherer zum Ruin führt je allgemeiner sie ist. Auch von den Sammlen gilt dies. Wir müssen solange Vertreter des modernen Kunstmarktes misstrauen, als sie für gute oder schlechte Sensationelle grossen Unternehmungsgeist zeigen aber keinen für so feststehende Unauffällige wie Kirchner.

Gern würde ich hier auch Zeichnungen des ganz verkannten Zerweck, vom köstlichen Radierer Schinnerer, von Baum, Reifferscheid, Barthelmess, Dill, von Reiniger, von Steppes zeigen. Die habens ja alle erfahren, was für Herrlichkeiten deutscher Landschaft hässlich, unbedeutend, ganz gleichgiltig sind. Für unsere Künstler der hässlichen Landschaft fängt die Welt erst an, wo sie dem wirtshauskundigen Baedekermenschen aufhört. Und wie Buytewech als frischer Erfasser des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit ein Mitkämpfer des Franz Hals genannt werden darf, so wollen wir uns an unsern Künstlern schlichtester Natur erfreuen, die wie er am Eingang einer grossen Zeit stehend, die das Neue empfinden als Erlösung von Convention. Wer scharf zusieht im Werke Alter und Neuer, wird erkennen, dass im Schaffensbereiche solcher Künstler wiederum oft die einfachsten Schöpfungen noch wertvoller sind als deren reichere und grössere Werke.

Unsere Radierung Paulus Potters „Mähren auf dem Schindanger" Tafel 16 ist an künstlerischem Reiz der tierischen und landschaftlichen Auffassung stärker als berühmtere Galleriebilder Potters, die „ungeschickt in der Bewegung, ohne Leben, hart und kleinlich in der Behandlung sind — die ihm von den holländischen Kunstfreunden aufgezwungen und wohl auch am besten bezahlt wurden" (Bode). Hier in dieser Radierung ist was Bode an Potter mit unübertrefflicher Sicherheit des Auges und der Präzision des Ausdrucks rühmt, „Bei der unerreichten Wahrheit in der Schilderung des Tierlebens, die keine Nebenabsicht aufkommmen lässt, auf jede besondere Stimmung verzichtet, erscheinen Potters Tierbilder als das vollendetste, was die Kunst in der Darstellung der Haustiere geleistet hat. Den Bau seiner Vierfüssler gibt er, trotz gelegentlicher Fehler in der Zeichnung, welche seine geringen Kenntnisse in der Anatomie beweisen, mit derselben Meisterschaft, mit der die griechischen Bildhauer menschliche Körper bildeten." — Er wird, das sagt unsere Radierung eines 27jährigen, der grösste Meister des Tierlebens in einem Alter, wo Moderne noch kaum die Lehrjahre überwunden haben.

War Potter ein Mensch, der sich nicht in städtischer Gesellschaft — nur draussen auf der Weide zwischen seinen Tieren so recht wohl fühlte und aus diesem unkonventionellen Wohlbehagen heraus der grosse einzigartige Erneuerer und Meister wurde — so findet sich doch auch im Werke neuerer Meister manches Blatt, das gegenständlich aus der sonst bevorzugten Darstellungswelt fällt und deren Frische des Sehens und Feinheit der Darstellungsmittel deshalb besonders zwingend wirkt.

Tafel 17 Das gilt von der Radierung Peter Halms, Ziegelstadel bei Bodman. Dies wertvolle Blatt des Lehrers Stauffer-Berns und so mancher, inzwischen ragend gewordenen Persönlichkeit, steht in der Fülle der feinen Landschaftsradierungen Halms, die den Schönheiten der Bodenseegegend so gern geweiht, die Wiesen und Wälder und Seen in duftiger Ferne zeigen, ziemlich allein. Es wird auch wohl von patentierten Heimatskünstlern geschmacklos genannt werden. Denn diese armselig Sentimentalen lügen uns die Reize vor von alten Strässchen mit winkligen Dächern und mit allerlei Gestängen der „guten alten Zeit". Ganz dieselben künstlerischen Reize empfinden sie nicht, sobald sie ihnen gegenübertreten mittendrin in unserer Welt der Tätigkeit, in allem Industriellen neuer Physiognomie. „Die Mehrzahl der Menschen denkt eben mit anderer Leute Gedanken und fühlt was andere, stärkere ihm vorgefühlt haben." (O. Bulle.) Halm's Radierung ist unerschöpflich an Feinheiten, sie muss Augen und Herzen öffnen, auch den Sentimentalsten. Wie sehr nötig das wäre, sei am Ende gesagt.

Tafel 18 Zum Schluss dieser Reihe das Bild unseres Julius Diez: Götzendienst. Ein neues Schönheitsideal des Weibes. Es widerspricht entschieden dem Geschmack der Schönen, die F. A. v. Kaulbach, Schuster-Woldan, die früher Feuerbach oder Ingres gemalt. Neben solchen gewohnten Schönheiten fällt bei Diez die markantere Formkontur, die schärfere Profilierung der Gesichtszüge auf. Die Wangen sind nicht voll und die Körper nicht so fleischig wie die der Frauen Courbets. Auch ist hier nicht die biegsame weiche Schlankheit der Engel und Venustöchter eines Watts oder Burne Jones. — Auch von den Wiener Idealfrauen Klimts unterscheidet sich die Frauenschöne Julius Diez. Wie bei Klimt ein Abfall von alter Schönheitsformel, die nichts mehr gibt, uns nicht genug Leben hat. Und diese Diez'sche Schönheit wird typisch werden wie andere Schönheit typisch war für das Kaiserreich, für die Romantik, die Zeit der Renaissanceschwärmerinnen. Zu dieser Schönheit hat schon Böcklin als Maler geführt und Klinger. Und so herb sie noch berührt bei Diez oder Fritz Erler — uns gehört sie mehr

als die Schönheitsrasse des Rodin. — So berühren sich jeweils Modeschönheit, Kunst und Leben. Intuitiv erfasst der Künstler all die Fäden, die unsere Zeit umspannen — er bildet ein neues Weib — er führt das Leben weithin. Von der Harmonie in der Diez'schen Formenwelt wird viel Starkes und Führendes erkannt werden. Und was jetzt auch so auffällt, seine vollen reinen Farben — Lokalfarben — das wird bald als Gabe geschätzt werden, wie jetzt erst wieder die wunderbare Kraft der Sprache, Auffassung und Farbe in den Werken des grossen Aucheinzelgängers einer anderen Zeit: Brueghel's des älteren, zumal in den Wiener Hofmuseen. Nur immer sich erinnern an die Wandlungen, wie Brunellesco gegen Ghiberti, Goya gegen Mengs, Cornelius gegen das Rokoko protestierte. Wie Feuerbach schier maniriert wirkte wegen seiner kühlen grauen Farben, so ist Diez auch sicherer Überwinder von Malweisen und Anschauungen, die früher in den Schulen als Alleingiltigkeiten doziert wurden. Von solchen gilt Ostwalds zitiertes Wort vom „Einfluss der Ersten", von der Leichtigkeit des Nachmachens. Und solches kunst- und naturwissenschaftliches Gesetz involviert allen ernsten Museumsleitern gegenüber die Forderung: dass Werke von Künstlern solcher anders bestimmender Art erstes Anrecht haben auf die Stätten der Musen.

MEISTER DER KIRCHLICHEN KUNST — MEISTER DES HÄSSLICHEN.

Als Liebermanns Christus als Knabe im Tempel 1879 im Münchener Glaspalast ausgestellt war, schrieb jener schlimmste Typ volksgefälliger Kunstschreiber folgendes: „Die heilige Geschichte ist für die Kunst des 19. Jahrhunderts ein für allemal aus dem Dogmatischen und Übersinnlichen in das rein Menschliche übersetzt worden, doch ist das Gefühl der grossen Menge noch nicht so weit abgestumpft, die Achtung vor Gegenständen und Personen der religiösen Verehrung noch nicht so weit herabgemindert worden, als dass das schmähliche Pasquill des Münchener Rhyparographen Max Liebermann „Christus im Tempel", welches das Komitee der internationalen Kunstausstellung in unbegreiflicher Verblendung den Besuchern zu bieten wagte, nicht allseitig mit Entrüstung zurückgewiesen worden wäre." Der Text dieser Blasphemie allen heiligen künstlerischen Ernstes gebe Anleitung zur Betrachtung der gleichen Darstellungen Liebermanns und Rembrandts. Rosenbergs Beleidigung involviert die Rembrandt's als Schmutzmaler. Nun, so wird aus dem Namen der Bettler der Ehrentitel eines Geusen. Der Vergleich der Bilder ist für den deutschen Impressionisten nur günstig. Nichts von schwacher Nachahmung, oder nur

Tafel 19

Tafel 20

Anlehnung. In der Eindringlichkeit des Vorgangs ist Liebermann dem Altmeister sogar überlegen. Dieser Christus ein dummer Junge oder ein Phänomen? — Die Geste des Knaben Christus ist von Rembrandt freilich unmittelbarer dem Ghetto entnommen als von Liebermann. Also, lieber Rosenberg, von Rembrandt schon ist die Achtung vor Personen der religiösen Verehrung soweit herabgemindert worden, dass . . .

Obs jetzt etwas besser steht mit der doch unentbehrlichen historischen Umschau wenigstens jener Kunstschwärmer, die immer mit Emphase die alten Meister als Trumpf gegen die modernen ausspielen? Ich bezweifle es und fordere nachdrücklich mehr historische Bildung von modernen Kunstfreunden. Als anschauliche Unterlage für solch sehr notwendige vergleichende Erinnerungen lege ich hier vor die Tafeln 21—32. — Ich denke dabei an jene typischen Vorwürfe à la Rosenberg, die noch immer gegen jedes starke, moderne, religiöse Kunstwerk geschleudert werden — nicht nur zum Schaden der Künstler, viel mehr noch zum Verderb der Wahrheit, der echten Religiosität. Der ist kein religiöser Künstler, der nur nachahmt. Wie hat man Menzel's, Corinth's, Uhde's religiöse Bilder schmähen dürfen und doch sind von jedem Kunsthistoriker viel, viel leichter Gegenstücke zu diesen kraftvollen Bildern der Modernen aus allen guten Meisterwerken germanischer Kunst zu finden als zu jenen massenhaft fabrizierten, schöngemalten Christus-, Heiligen- und Legendenbildern, an neuen Altären, in Kirchen und in Gebetbüchern unserer Zeit, die mit ihrem süssen, theatralischen Pathos, ihren frisierten, parfümierten Gestalten eher in eine Lug- und Trugausstellung gehören als an heilige Stätten, in denen das Volk erzogen werden soll zu wahrhaftigen Streitern um höchste Gottesfurcht und Menschheit.

Tafel 21 Vergleicht doch — ehe Ihr wieder schmäht — Forains Christus und
Tafel 22 die Jünger in Emaus mit dem Apostel Thomas des mittelalterlich führenden Meisters E. S., mit dem in Holz geschnittenen Heiligen des
Tafel 23 Hendrik Goltzius, mit dem Josef auf der Flucht nach Ägypten
Tafel 24 auf der Radierung Domenico Tiepolos, mit dem Holzschnitte Baldungs
Tafel 25 Griens: Die Engel tragen Christi Leichnam in den Himmel.

Wenn Einer diese Blätter in einer modernen Ausstellung als moderne Werke ausstellen würde — da wären die Alten auf einmal Verhöhner der Kirche und aller Heiliger. — Und was sonst noch für Vorwürfe müssten die alten Meister konsequenter Weise zu hören bekommen! Z. B. Wenn heute ein Nacktmaler Kirchliches malen will, wird ihm von S. M. dem Publikum die innere Berechtigung dazu abgesprochen. Hat man's nicht so gelesen

vom Forain? Dieser Darsteller von Balleteusen, des „Cabinet particulier", der Dirnen im feinen Kleid, der will uns Christus zeigen? — Das ist an sich Blasphemie. Man könnte ja ruhig Forains ergreifende Gerichtsszenen, die zwischen Gefangenen und Müttern, vorlegen, um Vorurteile zu entkräften. Doch das hilft nichts. Denn die Alten haben auch nicht Weltliches und Kirchliches malen können. — So? Ich weiss nur von Baldung Grien wie vom Meister E. S., von Cranach, Rubens, Rembrandt und fast allen, dass die eben so starke Sitten- als Unsittenmaler waren, Schöpfer von stark weltlichen und stark kirchlichen Werken. — Doch genug. Forains ernster, ganzer Christus mit den armen Reisenden neben ihm verträgt die Ehre, neben dem Thomas des Meisters E. S. zu sitzen. Aber schaut dem auf den Kopf, auf die Finger. — Welch kümmerliche Gelehrtenphysiognomie. Wie ein Stubenhocker und Pedant in irgend einer Staatsbibliothek böswillig abkonterfeit. Und die Hände wie falsch. Und wie verdreht! Also minderwertig und gesucht hässlich — oder gleichberechtigt — oder gleichschlecht wie eine moderne Absichtlichkeit bei Hodler? Aber nur weiter umschauen auf die starken Kerle so um 1500 im oberen und mittleren Deutschland. Die Apostel Altdorfers und Behams, Cranachs, Dürers, Grünewalds, der ganzen Donauschule. Was haben die für Apostel und Heilige geschaffen. Waldmann sagt von einigen sehr hübsch: „Die Apostel Behams haben nichts Würdiges und Edles mehr" (das „mehr" ist historisch unhaltbar — das sagte uns eben Meister E. S.). „Wanderburschen und Landstreicher sind sie, denen man nachts nicht gern allein begegnen möchte; es lässt sich nicht leugnen, diese Art die Heiligen aufzufassen ist vulgär." Und das Vulgäre ist hier so lange das Richtige, als der Vulgus Anteil haben soll an der Religion Christi. Und wenn auch Meister Böcklin in der Beurteilung Uhde'scher Apostel danebentrifft — die Alten hat er sich doch wenigstens unparteiisch und treffend angeschaut: „Ich möchte Uhde's Aposteln nicht wünschen, dass sie mal denen von Dürer in der alten Pinakothek begegneten. Was würden sie da für Haue kriegen! Mit denen ist kein Spass zu machen. Verbohrte Menschen. Denen glaubt man's." — Gottseidank, dass die Parallellen zwischen unserer stärksten — aber verschmähten — religiösen Kunst und der jener Zeit religiösen Gährens und Drängens so sicher zu ziehen sind. „Der Widerwillen gegen die schwächliche Convention der vorangehenden Periode trieb sie dazu, den Ausdruck so stark als möglich zu nehmen. Und hierbei verfielen sie eben — höchst begreiflich in das andere Extrem des Grässlichen" (Voss, Donaustil). Doch wann war

seit dem späteren Mittelalter das grässliche in der kirchlichen Kunst verpönt? Eine Kette grässlicher Darstellungen zieht an unseren Augen vorüber von den ersten Holzschnitten bis zu Rubens, Goya. Aber Goya und Forain, oder Werestschagin allein erinnern wie Ideenmalereien von tiefer Religiosität von ernster aber grässlicher weltlicher Kunst nicht zu trennen sind.

Tafel 26 Gerhard Davids „Bestrafung des ungerechten Richtes" im städtischen Museum zu Brügge — mit der peinlich-ruhigen Schindung bei lebendigen Leibe — ist geradezu als warnendes Bildexempel in Auftrag gegeben worden. Ganz so wie fast alle Märtyrerszenen, die jetzt die Antimodernen in Gallerien, wo sie ihren Zweck verfehlen, bewundern, nur weils die Bildung verlangt. — Wer war weniger „roh" die Auftraggeber dieser Schinderszene oder Werestschagin, der da meinte, mit so furchtbaren Schlachtenbildern den Krieg aus der Welt zu schaffen, oder Wiertz, der Napoleon den Fluch aller Weiber und Waisen in die Hölle nachrufen wollte?

Tafel 27 Ist denn da Slevogts „Marter", die als kostbare Radierung kaum in einem Schaufenster ausgestellt werden dürfte, nicht viel weniger hässlich als David, und doch künstlerisch höherstehend? — Ist sie nicht Hinweis, solchen Künstler endlich mit packenden Aufträgen für Kirche und moralische Anstalten zu betrauen? Keine religiöse Kunst hat auf das Mittel erschüttender Veranschaulichung auf die Dauer verzichtet. Und die erstarrende Fratze der Meduse erinnert an zahllose Mythen, Epen, Tragödien von abstossender Anschaulichkeit und Begreiflichkeit. Der Weg aller Kunst geht nun mal vom gutes- oder bösesbedeutendem Signum zum Hässlichen, dann wieder von der Schönheit zur rücksichtslosen Naturdarstellung. Das ideell Hässliche existiert in jeder Kunst vom Anfang an — nur dessen Form wechselt. Das A und Ω der Katakomben mag grad so geschreckt haben wie die fratzenhaftesten Höllen der Portal-Plastik an den Kathedralen des Mittelalters — Wieder-Erneuerung freier starker Kunst, ein Debacle kunstgeschichtlicher

Tafel 28 Belehrung bedeutete die Ausstellung von Klingers Salome und Kreuzigung. Das ist etwa 20 Jahre her. Der Protest war unerhört. Man war bestürzt, überrumpelt, beleidigt, verletzt. — Nur, weil man nichts gesehen hatte, von solcher Macht und Wucht. Nichts, trotz tausenden von Bildern und Stichen ähnlicher Rasse in Gallerien und Kabinetten und Buchillustrationen. Oder ist Rubens Marter des h. Livinus, jetzt im Brüsseler Museum, nicht viel entsetzlicher als alles Moderne? Malte nicht Rubens, um Worte seines Verehrers Delacroix zu gebrauchen: „Scheusslichkeiten und Brutalitäten"? Hatte der nicht oft „Mangel an Geschmack, aber eine Glut, die das Häss-

liche zur Kraft und die blutige Gewalttat zum Schrecken gestaltet"? — Bei der Verurteilung von Klingers Kreuzigung war alles Künstlerische zu neu, zu anders für damals. Als zwar viel Unterrichtete, aber wenig Beschauliche sind wir ja nur scheinbar an die Alten gewöhnt. Und je stärker und einsamer der künstlerische Opponent, um so fester geschlossen opponiert die grosse feige, erschrockene Masse. Wozu Klingers Breitformat? Wozu das vordringliche Relief? Wozu die Darstellung möglichst nahe dem Beschauer? Und die niedrige Kreuzesform, die Stellung der Kreuze wirkte als Neuheit brutal, obwohl schwerlich der von Brutalitäten reden wird, der Kreuzigungen Cranachs oder Altdorfers im Auge hat. Die Ruhe und die Starrheit als Expression höchsten Schmerzes, wie auch der Massen muss wohl bestürzend gewirkt haben. Gewiss, nur ein glänzendes Zeugnis für unsern Klinger. Und doch war so manches gemalt nach alten Rezepten geistiger Grössen alter Kunst. — Die da links stehen, das sind Kunstvereins-Mitglieder von 1891 oder noch von heute, sobald ein Anderer wahrhaftig und wuchtig daherkommt. — Als Gegenstück wäre an Courbets Begräbnis in Ornans zu erinnern. Denn damals wollte jeder Bewohner von Ornans darauf verewigt sein, nur die Kritik sprach, just wie bei Klinger, von Religionsverletzung. — Keiner hat sich so in die Überfülle künstlerischer Vorwürfe der Bibel vertieft wie Rembrandt. Keiner kam so zu originellen Lösungen wie er. Seine Radierung „Der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias" missfällt aber wegen der Unteransicht des Engels. Nur eine Unteransicht — nicht unzählige wie auf Correggios gefeierten Himmelfahrten zu Parma. Und mögen dort die Unteransichten — ein Geistlicher jener Zeit sprach von Froschschenkel-Salat — gerechtfertigt sein, Rembrandt zeichnet mit dem einen Engel, der schon halb davon geeilt, die Bestürzung der Familie. Also eine feine psychologische Beobachtung, der sich auch unser Zeitalter exakter Feststellungen psychischer, suggestiver Vorgänge nicht zu schämen brauchte. Aber doch hässlich!? Wie enge Vorschriften gibt doch unser Völkchen nicht sich — aber den Grossen. Spekulativer Lüsternheit machte sich Böcklin schuldig, als er die beiden Alten, sinngemäss als ganz schlimme, perfide Lüstlinge „Die Susanna im Bade" mehr als belauschen liess. In dem Bedatschen des geilen, lallenden Alten auf dem üppigen Nacken der Hebräerin ist die dramatische Krise und die künstlerisch-bildliche Idee konzentriet. — Böcklin zu nackt — und Rubens? — Es soll mal einer die fetten, üppigen, leuchtenden und leichenblassen Akte auf Rubens Höllensturz der

Tafel 29

Tafel 30

Tafel 31

Verdammten in der Münchener Pinakothek zählen. Der wird bald aufhören, denn die Situationen sind zu packend, zu drastisch. Daraus kann einer 100 Böcklin machen. Aber ist's nicht fast komisch, Rooses tadeln zu hören: Rubens habe denn doch hier sichtlich die Grenzen des guten Geschmacks überschritten in gar mancher monstruösen Figur? Ein Rubensforscher, der noch zweifelt am Recht des Künstlers, das grosse gross darzustellen! Noch dazu das tausendmal derb dargestellte Thema des jüngsten Gerichtes! Da war Richelieu, der später das Bild nach Paris brachte, ohne Forscherlust, doch ein fröhlicherer Kunstgeniesser und vorbildlicher Kenner. Jede Klage gegen Künstler wegen zu hässlicher Darstellungen lässt sich durch grösste Meister entkräften. — Zu denen gehört Bosch und Brueghel.

Tafel 32 Brueghels Triumph des Todes. Über traumhafte Unerschöpflichkeit der Phantastik Brueghels, über Unbegrenztheit seiner künstlerischen Freiheit ist nichts zu sagen dem, der sich die Zeit nimmt, ein solches Werk gründlich anzuschauen. So viel Zeit, so viel Genuss. Kaiser Karl V. nahm sich die Bilder Bosch's, Brueghels, wie die Tizians in seine Einsamkeit nach St. Juste — künstlerisch eine reiche, die ganze Welt! — Keine Scheidung zwischen Welt und Kirche, zwischen hässlich und schön, brutal und herrlich. Und doch brutaler als das Fresco im Campo Santo zu Pisa. Das Denkmal dort ist aber nicht so reinrassig wie dieses vollgermanisch ist. Chaotisch irreführend verknüpft wie altnordische Ornamentik — Spiel und Grausen. In dem Chaotischen hier gerade das feste, zähe Gesetz des Todes: „Contre la mort ne vaut effort." Responsorien und Chöre von brausender Kraft des Nein, Nein. Brueghel selbst Philosoph und Opponent. Geht von hier zu Rembrandts Nachtwache — ob jene unerklärliche kompositionelle Spaltung nicht Brueghel lösen hilft? Zielbewusst ohne jede Angst vor Form-, Kompositions-, Ideentadel. Ohne Kompromisse an deutsche oder italienische Schönheits- und Malrezepte. Anders das Format als das „schöne, gefällige" seiner Zeit. Anders die Farben. Keine Stimmung; Lokalfarben. Der Primitivismus hier als der des primitivsten Gesetzes: des Todes. — Wer immer Modernen zuruft Halt! nicht weiter in Hässlichkeitssucht und brutaler Phantastik, schaue Bosch sich an und Brueghel und Callot und Goya und so viel grosse Phantasten. Das führe zu unsern Modernen, zu Geiger und

Tafel 33 Munch, Klinger, Kubin und Julius Diez. Dessen Panik ist freilich kein religiöses Bild. Aber hier am Platze: Die Phantastik ist nicht hässlicher als die des Brueghel, ja die „Panik" ist kaum hässlicher als irgend ein mittelalterlicher Teufel. — Soll weltliche Allegorie nicht hässlich sein dürfen? Mit

lieblichen Gesichtern und Versen lässt sich nichts Furchtbares darstellen. Fra Angelico und Rafael konnten nicht Teufel malen. Dies grausend dumme hässlich plumbe, rasende Tier, diese fortgreifende, alte, zerfahrene Riesin ist geniale Schöpfung im Sinne germanischer Rasse. Ist uralter Totentanz der Masse. Solch massenjagendes Gespenst muss widernatürlich, hässlich sein wie Medusen und Teufel und Sünde und Krieg.

So ist Kubins Krieg stärker als jede andere Allegorie des Krieges. Das Tafel 34
zerstampfende, tobende, blinde, wilde, höhnende des Krieges, wer gabs noch so in einer Figur? Macht nur den Unterschenkel normal, nehmt dem Fuss das Eisen, macht das Knochengerüst anatomisch richtig, nehmt dem eckelhaften Monstrum diese Waffen aus der Hand — und mit jedem Minus an Hässlichkeit zerschrumpft diese unteilbare Schöpfung vollen Lebens zur nichtsbedeutenden Richtigkeit. — Aber — wesshalb eben solche Themen wählen, die nur monströse Bildung zu vertragen scheinen? Wesshalb Wahnsinn, Elend, Grausamkeit, Verbrechen? Ist der Mensch, ist natürliche Natur nicht genug? Wesshalb nicht? Ja fragt Homer und Sophokles und Eurypides, die Mythen aller Völker, fragt Dante und Shakespeare und Goethe und Dostojewski, fragt alle Dichter in Ost und West und alle Künstler, ob das Schöne, nur das Schöne Glück ist, je Glück genug war Weltengestaltern? Genie ist nicht Norm, vergesst nicht die Natur. Schaut den Wald an, nicht himmelnd, nein fest einschauend der Rechenschaft willen! Wer zählt nur generell all die hässlichen Widerstände im Ringen der Natur um Licht und Luft, um Wachsen und Bleiben, die erst das gebären, was wir Schönheit nennen? Die Widerstände, die den Wald schön machen, die Fluren, die Flüsse, die Tiere alle mit den wunderbaren Schutz- und Vernichtungsformen — die knorrigen Zweige, die gedrehten Halme die verkümmerten Blätter im Herbste, die Flechten alle und Schmarotzer.

Unter den Schönmalern sind wenige gross — grösser sind auch hier die Überwinder, die das Furchtbare machen zum wunderbaren Erlebnisse. Käthe Kollwitz! (Tafel 35 und 36). Wenn man nach einer grossen Malerin fragt — wird Rosa Bonheur genannt. — Aber die war eine tüchtige Malerin — eine emanzipierte in Männerhosen, wie die Baskirzeff, ein hysterisches Phaenomen, wie die Bernhardt, nur eine grosse Spielerin. Das ist nicht die Frau des Berliner Arztes: Kollwitz geb. Schmidt. Fortschritt, wirklicher Fortschritt, nicht nur Wandlung, nicht Mode ist uns Shi-Kos, ist Wilkes humoristische Linie. Fortschritt nicht der Demokratie, nicht der der Emanzipation, nein Konzentration weiblicher Schöpferkraft ist das Werk

Tafel 35 der Käthe Kollwitz. Mutter mit ihrem Kind auf den Knieen.
Tafel 36 Eine Mutter mit dem Tod um ihr Kind ringend. Gesuchte Sujets? Hässliche Gegenstandsmalerei? — Wer hat denn schon das letzte Umgreifen des Elends der Elendesten so erlebt? Kopf, Beine, Hände, Leib der Mutter ein Festhalten des halbtoten oder toten Kindes. Mutterliebe höchstes also, nicht elendestes. — Nicht abgezeichnete Aktstudien, nein das ganze Leben. — Noch furchtbar mächtiger erhebend der Kampf von Mutter und leibhaftigem Tod um das Kind. — Wer kann denn solcher schöpferischen Kraft, solch höchster Kunst sich entziehen? Welch strenge und doch heissblütige, kompositionelle Verkettung aller Bildteile. Ist nicht weit von hier zu den Stanzen Rafaels. Wer in diesen Radierungen nicht die staunenswerte kompositionelle Architektur fühlt, dem bliebe auch unfruchtbar, leblos die Vertiefung in die Struktur der „Schule von Athen" oder der „Disputa". Und doch konnten jene Fresken Mitarbeit der Mathematiker vertragen, die Struktur in unsern Radierungen der Kollwitz ist intuitiv. — Im Struktiven ist die Kollwitz überlegen, auch Forain, dem künstlerisch congenialen. Und Barlagh als Plastiker kann nicht mit ihr verglichen werden. Wer zeigen will, wie sich im Akt des Künstlers die Metamorphose, die Apotheose des Hässlichen vollzieht, wird last but not least auf solche Schöpfungen der Käthe Kollwitz verweisen. Im rein künstlerischen Sinne ist sie die höchste Konsekratorin des Elends. — Wie verschwinden daneben Meunier und Baluschek. Die wollen ja nur berichten, nicht erlösen. Und neben Käthe Kollwitzens mit dem Tode ringenden Arbeiterfrauen erscheint tatsächlich Millets Volk wie jubelnd über den Segen des Fluches: im Schweisse des Angesichtes sollst du arbeiten und dein Brot essen. — Aber wenn jener schon sehr verdächtig angeschaut wurde, wie ein gefährlicher Demagoge, kann doch das Volk in solchen Elendsbildern nicht gleich das Herrliche, den Aristokratismus der Kunst als ausschlaggebend erkennen. Denn überdies — auch technisch sind diese Radierungen wenigstens der Kollwitz höchste Leistungen. Darüber später. — Freilich, das Thema der Kollwitz ist das Elend, ist hässlichste Entartung durch Elend. Insofern gilt ähnliches von ihr, was Coulin von Millet sagt: „Bei ihm ist das Hässliche fast stets, wenn auch nicht immer Bedingung des Schönen. Er hat eine besondere Beobachtungsgabe für das Aesthetische in den Niederungen des Lebens in Armut, Elend und Gedrücktheit." Hier also gehört Ostwald's Warnung hin: nicht die Quellen der Berge abstellen, wenn wir im Tal ihren Segen geniessen wollen.

FEHLERHAFTE MEISTERWERKE, FEHLERHAFTE KUNSTEPOCHEN.

Uns wird Kunstgeschichte ein Buch der überwundenen Hässlichkeiten, wenn wir absehen von so glücklichen Fortsetzern Kleinerer wie das Rafael war. Neuer Kunst Wesen, nicht ihr Mangel ist's, ungefällig zu sein. Dem Grossen, wo immer er sich betätigen, was er immer bilden mag, gilt das eigene Gewissen mehr als das aller Anderen. Das Gewissen gibt ihm die Form, deren Richtigkeit also andere nicht nachmessen können. Deshalb hält das Publikum das starke Neue für falsch, fehlerhaft, macht es ratlos. Es kann nicht gleich mit. So mancher bittere Ausspruch von Künstlern, die wir längst nicht mehr als Opponenten ihres Zeitgeschmacks verstehen (z. B. Lukas Moser) bestätigen das neben so vielen Dokumenten der Geschmacks-Geschichte. Und die kleine Gefolgschaft, die die Grossen wohl immer noch gefunden haben, verschwinden doch als relativ sehr schwacher Schutz gegen die negierende oder passive Menge. Wenn auch Rodin, Barlagh und Minne, Maillol, Hoetger, Metzner, Pankok und Obrist Bewunderer haben — wie die Boecklin, Rodin, Feuerbach u. s. w., so ist der späte Erfolg beweisend genug für die Schwäche der kleinen Gefolgschaft. — Von Fehlern wurde bei Grünewald, Meister E. S. geredet. Wäre zu reden von der unmöglich langen, viel bewunderten Nürnberger Madonna, von dem Teppiche Rafaels mit dem Fischzug Petri, von den liegenden Figuren des Michelangelo, von so mancher falsch belichteten Figur auf Rembrandtschen Radierungen — und wo überall noch? — Ganze Epochen dulden diese oder jene Fehler, diese oder jene Übertreibung und Manier. Und solche epochale „Eigenheiten" übersieht unser Publikum, obwohl so sehr oft davon zu Gunsten des Urteils moderner Künstler Gebrauch zu machen wäre. Hat man denn Correggio, Greco, Callot, Bellange, hat man die Mosaiken von Ravenna, die Malerei, die Plastik des Mittelalters, die Dipylonvasen vergessen? Ist nicht das, was wir „Stil" nennen, immer mehr oder weniger eine willkürliche Wandlung der natürlichen Form? Liegt nicht im Willen zur formalen Unterordnung aller Dinge unter ein persönliches Gesicht jedes Meisters ingenium? Ist's nicht seltsam, wenn man eben die Salonredner vor einer gipsernen „Venus von Milo" auf die falsche Kunst der Gegenwart schelten hört und sieht, dass der Kopf dieser berühmtesten Venus durchaus unregelmäsig modelliert ist. „Was die Griechen sich an Falschheiten gefallen liessen, wenn sie der monumentalen Wirkung zu gute kam, geht über alle modernen Begriffe. Übertreibungen sind keine Ausnahme sondern die Regel", sagt Waldmann. Und das gilt nicht nur plastisch, sondern farbig und zeichnerisch.

Die Liste der „Fehler" der Alten ist unendlich. Die Fehler sagen nichts aber die Potenzen viel auch in den Fehlern. Die Monotonie der Bewegungen auf den Mosaiken von S. Apollinare ist grösser als die bei Hodler. Die Bronzefiguren am Portal von St. Zeno in Verona sind plumper als Bauernmalereien. Die Bernward's in Hildesheim sind ohne Halt, ohne Proportion und doch, wie jene köstliche Etappen einer Entwicklung. Kunstwerke! Die Portalfiguren von Vezelay und Moissac sind Karikaturen der Bewegung oder der Starrheit. Und doch „vermag die Unbeholfenheit der Formen die ausserordentliche Delikatesse der Empfindung nicht zu beeinträchtigen" (F. X. Kraus). Und so hat man das Barock, das Rokoko, das Mittelalter hässlich genannt, sobald man den künstlerischen Geist der Epochen zu hassen anfing. Die Erinnerung an Bernini's Ruhm und Hass und wieder Ruhm genüge! Die Grossen auch der Kunst sind Zwingherren der Masse und der Form. Der Maler Schindler sagte auch in diesem Sinne von Rottmann: „Er ging nach Österreich, Italien, Griechenland, nirgends vergass er, dass er es war der kann, aber immer vergass er, wo er war." Ähnliches gilt von Turner, der Despot der Landschaft aus leidenschaftlicher Lust zur Atmosphäre. Der musste sich farbenblind nennen lassen wie alle impressionistischen Architekturmaler „ganz fehlerhafte Zeichner", wie der klare Konturenschaffer, ein Manierist, weil der Linien will, nicht zitternde Luft. Stärke und Einseitigkeit sind identische Begriffe in der Welt der Kunstwerke. In der Welt der Banausen sind's die Begriffe: Genialität — Unrichtigkeit, Hässlichkeit. Waren immer die Zeiten künstlerisch einseitig — weshalb darfs nur unsere nicht sein. Was widerspricht mehr dem Stilverlangen? Unserer Zeit mag Phantasiemangel eigen sein. Er ists. — Vom Vorzug der Unlust zu grossen Themen war schon die Rede. Vom Grund dieses Mangels spricht keine Kirche, kein Staat, kein Krösus: das Fehlen grosser Aufträge. — Doch ein Grund lässt sich schon negativ beheben — indem wir Betrachter den Erfinderischen weniger negativ entgegentreten. Davon können die Erfinderischsten was erzählen: Die Böcklin, die Klinger, die Geiger, Doms, Hegenbarth. Eine Geschichte Domeniko Tiepolos ist erzählenswert, sie giebt die Entstehung der Radierung: Tafel 24. Ein Besteller warf Tiepolo vor, er sei nicht erfinderisch genug. Die Antwort war tüchtig genug. Der Fünfundzwanzigjährige setzt sich hin und radiert die Flucht nach Ägypten in 24 Blättern und Situationen! — Ob so ein Moderner antworten könnte? Die Fülle erfindungsreicher Blätter, die allein die wenigen Phantasten unserer Zeit ohne Auftrag geschaffen, ja nur Pankoks uner-

schöpflich reiche ornamentale Phantastik im Hause Obrist in München, noch viel mehr im Hause Rosenfeld in Stuttgart rufen die Besteller auf.

HÄSSLICHE TECHNIKEN? Die Radierungen der Käthe Kollwitz sind geistreich im Sinne technischer Kompliziertheit und Freiheit. Sie sind durch Kombinierungen verschiedener Verfahren: Radierung, Kaltnadel, vernis mou entstanden, ja jeder Zustand fast macht den einzelnen Abdruck zu einem Unikum. Hat doch die Künstlerin gerade bei unseren Blättern einige Lichter mit dem Pinsel aufgesetzt. Diese Freiheiten finden sich vielfach in der künstlerischen Graphik der letzten Zeit. Beispiele von früher habe ich später zu zeigen. Dem Genialen sind eben auch alle technischen Freiheiten verbrieft. Doch im Allgemeinen steckt in solcher Raffiniertheit die Gefahr des Verfalls. — Die Gefahr wäre aktuell, wenn nicht die Reorganisation von grossen entschiedenen Führern schon ausginge.

Ein neuer Führer ist Wilhelm Laage. Seine Landschaft ist bedingt primitiv. Tafel 37
— Im Primitivismus aber so reich wie möglich. Laage lässt sich vom Holz befehlen. Er schneidet aus ihm nur heraus, was im Abdruck Helligkeit geben soll. Und er wagt sich an Probleme, die innerhalb dieser sehr engen Schranken zu den grössten gehören: Er gibt das Licht der Sonne über abendlicher Dämmerung. Wie man einst über Zwengauers simple, gemalte Landschaften erschrak, so nun natürlich noch mehr über die holzgeschnittenen Landschaften Laages. Manche gehen mit ihm: Weiss, Württenberger, Heroux. Orlik ging schon weiter, der ist nicht so problematisch, also gefälliger; wie andere Meister des modernen Farbenholzschnitts, die so rasch und klug von den Japanern gelernt haben: Staschus, Klemm u. a. Die Rückkehr zum Primitivismus, die Opposition gegen reiche Formen hat ja in der angewandten Kunst, in der Architektur einen tüchtigen Kreis von Führern gefunden. Führer, die sich alle wie Laage mehr oder weniger Hässlichkeitssucher ehrenvoller Weise einst nennen lassen mussten. Behrens und Bruno Paul, Riemerschmid, Scharvogel, Eckmann und Endell. Alle die waren stärker als die Eklektiker alter Schönheit. In der Geschichte des neuen Holzschnitts wird aber Laage mehr als andere als ein rücksichtslosester, höchststrebender bleiben. Wie Herkules Seghers, der von Bode und Springer gewürdigte Radierer, der bahnbrechende Genius, führend für keinen geringeren als Rembrandt.
Herkules Seghers: Alpenlandschaft mit Wasserfall. Das Tafel 38
charakteristische für ihn ist die technische Problemstellung: er will Blätter schaffen, die obwohl reproduzierbar, farbigen Originalen gleich kommen.

So bemalt er die Platten, arbeitet mit farbigen Grundlagen, übermalt. Seine Technik ist also doch keine reine, sie scheint da völlig Gegensatz zu Laages Problem, der einfachen Technik höchstmögliche Wirkung zu entlocken. Doch sind beide gleich in der Hingabe, im Sehen. — Führer wollen wir feiern in beiden. Seghers Gabe blieb ohne Dank der Menge. Der des einen Grossen nur entschädigte ihn, wirkte wechselseitig. Noch heute wird Seghers Art zu sehen, zu formen überraschen. Sie würde heute „gesucht" genannt werden, wie die Technik der Pointillisten, wie die Segantinis, die Signacs ausgeklügelt, lächerlich genannt worden ist. Jetzt freilich verteidigt, ja erleuchtet Segantini's Ruhm auch die Eigenart Seghers und die Signacs. Man lege nebeneinander Tafel 38 nach Seghers und Signacs Landschaft und die Radierung Tafel 39 Tafel 40 Castigliones „Tobias lässt die Toten bestatten" und Torys Tafel 41 Holzschnitt „Heracles" und die Radierung Hans Meids „Raub der Pro- Tafel 42 serpina." Das gleiche fällt ohne weiteres auf. Jede selbst gefundene Technik kommt zu ihrem Recht: Signac tüpfelt wie der alte Meister Seghers. Niemand hätte sich über die Pointillisten und Tachisten aufregen können, wie das geschehen, wenn er an Meister wie Seghers oder Castiglione gedacht hätte. Jeder Künstler bleibt selbständig, jeder hat eigenen Geist — ist geistreich im Dienste seiner Darstellung, seines Willens. Bei Seghers die nassglatten aber porösen Felsen — vielleicht vom oberen Reusstale — also der Gegend, die auch Segantini so und nicht anders zu malen zwang. Castiglione, einer der temperamentvollsten, geistreichsten Stecher, ein Folger Rembrandts, wie Seghers ein Vorläufer, löst fast alles in feinste, zarteste Strichelchen auf um dem geheimnisvollen Höhlenlicht, den blendenden Lichteffekten verstärktes Leben zu geben. Ob Punkte, ob Strichelchen, die Idee zwingt des Künstlers Hand. Jetzt heisst diese Art zu geben „Impressionismus". Aber alle die ich hier zeige, waren und sind keine Schulgrössen, sondern einsame Meister. Von jenen Holzschnitten, die vermutlich dem Franzosen Tory gehören, gilt das auch. Er ist in der Erfindung nicht selbstständig, folgt Dürer. Aber von eigener Kraft und ganz anders ist seine Technik. Das Licht auf dem Fleische gibt er durch ganz andere Modellierung als Dürer, als alle deutschen Kleinmeister. Willy Geiger und Hans Meid kamen offenbar von selbst auf ähnliche Technik. Aber Geiger gilt desshalb als Manierist — ein Begriff freilich, der, wie oben gesagt, in der Tat kein Vorwurf an sich ist, wenn die Manier innerlich bedingt. Der Vergleich von Meid's Radierung mit dem Holzschnitt Torys spricht besonders eklatant zu Gunsten des vermeintlich „Gesuchten". Das sehnige und das weiche Fleisch, das differenzierteste

Lichtspiel weiss Meid in einer Weise wiederzugeben, die umso stärker zu bewundern, umso weniger als Manier anzusprechen ist, als dies Problem von reichlich viel Anderen unserer Zeit bestmöglichst zu lösen versucht wurde. Zweifellos dankt unser Blatt Meids dieser geistvollen Technik jene starke verführerische Sinnlichkeit, die dem Thema gerecht wird. Doch die Themen nicht nur des Leides, auch die stärkster sinnlicher Lust, gehören für Viele dem Gebiete des Hässlichen an. Vom Recht des Künstlers, das Nackte so sinnlich greifbar wie möglich darzustellen, habe ich in diesem Werke geschwiegen, da ich dieser, auch moralisch sehr wichtigen, Frage ein eigenes kleines Schriftchen in Pipers Münchener Verlag gewidmet habe.

Verlogenen Altertumsbewunderern, die vor jedem alten, im Baedeker kunstgeschichtlich gerühmten Glasgemälde, in Bewunderungsexstasen verfallen, die voll Lobes sind über alte Mosaiken und Emailen, denen lege man die beiden nächsten Tafeln vor: Tafel 43: Zwei Plaketten Eugen Berners und Tafel 43
Tafel 44: Ein Glasgemälde Thorn Prikkers im Bahnhof zu Hagen Tafel 44
in Westf. — Beider Künstler Werke können ohne weiteres gar nicht gefallen. „Es gibt ja so sehr viel schönere Glasgemälde in allen Treppenhäusern. Die gleichen lieblichen transparenten Aquarellen und Gemälden und keine Linie stört dort den reinen bildlichen Genuss.“ — „Wesshalb also nur das Bild so absichtlich zerreissen? — Und kann denn Berner gar keinen Kopf richtig zeichnen d. h. normal, wie wir's gewohnt sind?“ — Solche Proteste sind so alltäglich wie banal. Hier sind sie nicht zu widerlegen. Die Kraft des Glasgemäldes, die sinngemässe, markige Haltung der Bleifassungen ist für uns Genuss. Freude über das volle Erwachen tüchtiger gewerblicher Gesetzmässigkeit. — Auch das geistreiche Linienspiel der Bernerschen Plaketten, wie die kleinen, die Farben trennenden Metallstreifchen ein lustiges phantastisches Bild geben, wie da die Spiralen die Augen rollen machen und dort die Nasen und Ohren grotesk: das ist Kunst der Linie an sich — wie bei Shiko oder Wilke. Hier nur strenger bedingt, nicht Last, sondern Lust an der Überwindung, der Meisterung technischen Zwangs. Fratzen haben auch andere erfunden — aber Berners Witz liegt in der neuen Erfassung einer Möglichkeit, die historische Zellenschmelzarbeiten kaum verraten. So wird Berner, der exakte Zeichner, neuer Führer auf altem Gebiete.

Man sollte meinen, jede stickende höhere Tochter müsste Propagandistin neugeschöpfter künstlerischer Möglichkeiten aus alten Techniken sein. Doch sie weiss es nur immer von alten „schönen“ Werken, nicht von neuen. Und doch setzt die Lust zu neuer Technik schon grössere Kraft voraus als

das Genügen, dass blosse Fortarbeiten im Schema einer alten Technik. Es ist kunstgeschichtlich nicht etwas Aussergewöhnliches, sondern fast die Regel, dass die ideal und formal geistreichsten, die stärksten Künstler, meist auch technische Erneuerer wurden. „Jede neue Technik", sagt Kristeller, „reizt in ihrer Neuheit einzelne geniale, phantasiereiche Künstler, sie zum Ausdruck ihrer künstlerischen Ideen zu benutzen; sobald eine Kunstrichtung ihren Höhepunkt überschritten hat, überlässt sie die Technik ausschliesslich dem Handwerker. Und hierbei zeigt sich, dass im Sinne der formalen Konzeption die Werke der Neuerer oft genug ebenso ungefällig wirken, als sie in der Erschöpfung der technischen Möglichkeiten alle späteren Werke an Geist überragen". Dies wird einst von Laage, von Berner gelten und anderen Führern unserer Zeit, die trotz der Ketten der Technik künstlerisch tanzen. Einstweilen müssen sie sich von der Menge für verschrobene Problematiker und Protestler erreichter Schönheit halten lassen, vom kleinen Kreise überzeugter Anhänger aber stützen lassen, wie Seghers oder Mantegna. Und des letzteren Name könnte allein einen anderen hässlichen Vorwurf entkräften: den oft gehörten zu verstandesmässigen Schaffens der Modernen.

VON DER SCHÖNHEIT HÄSSLICHER STÄDTE UND UMWELT.

Wieviel ist das Lob alter trauter Städtchen wert? Viel für die Vaterlandsliebe. — Nichts für die Kunst. Bisher. Das klingt hart und doch ist dabei noch das patriotische Ergebnis eher überschätzt worden. — Vom Versagen der Gedankenverbindungen bei Wertung neuer Kunst war schon die Rede. Assoziationen, die beim Anblick alter Städtchen auftauchen und das Alte unter die Vorstellung der grossen vaterländischen Tüchtigkeit oder unter den Begriff des Malerischen glücklich subsumieren, versagen meist gegenüber modernen Stadtbildern, riesigen Fabriken, Hochöfen, Geschäftszentren, langen Reihen von Mietskasernen. Die gelten als nichtssagend — künstlerisch und patriotisch. — Wo die Sentimentalität nicht angreifen kann, versagt unseres Volkes Geniessen. Die gewaltigen Formen moderner, verkehrs-technischer, wirtschaftlicher, industrieller Errungenschaften als Resultanten unermesslicher intellectueller Energien sind also gerade so nichtssagend dem Volke, wie einst unfruchtbare Natur, wie Heideland und Felsenhöhen. — Wie damals aber Künstler dem Volke vorangingen — so nun und immerfort.

Für Deutschland war einer der stärksten Erschliesser dieser Schönheiten ein Künstler, der, wie uns schon bekannt, als Phantast und Protestler gegen
Tafel 45 alle Schönheit arg verschrieen wurde: Max Klinger. (Tafel 45: Blick aus

seinem Atelier in Rom.) Ist er also auch hier ein Verirrter? Radiert der ausgesucht in Rom nicht den Platz vor St. Peter, nicht die Engelsburg, nein, das ganz zufällige, gleichgiltige Bild von seinem Atelierfenster aus: Vorstadthäuser, da und dort. Kein künstlerisch geschaffenes Architekturbild. Da haben wirs: „Die moderne Geschmacklosigkeit." Nein, ist sehr bezeichnend: Ein Mensch von der intensiven Ansichtskraft wie Klinger, der sah schon 1889 in diesem wahllosen Nebeneinander mehr als andere: das Werden, Wachsen einer Stadt. Er sah das Öde vielleicht wie einsame Felsen, wie etwas noch nicht Erschlossenes. Ein Neben-, Durcheinander vom Reiz des Zufalles. Die Deutschen sind ihm mit wenigen Ausnahmen viel später erst gefolgt. Er war damals auch hier ein Einsamer. Wenigstens in der Entschiedenheit der Wahl dieses Themas für eine Radierung. Freilich Menzel hatte längst vor ihm Neubauten im Werden, halbabgerissene Häuser, hatte die bunte Welt der Firmen, Plakate, des Strassenverkehrs nicht nur in Verona und Paris für würdig eines Künstlers gehalten. Doch gilt Menzel hier vielleicht nicht als massgeblich, weil er auch alte Kleider und zergehende Wasserleichen für malenswert, weil er alles in der Natur für schön hielt wie Rembrandt, wie Leibl. — Tatsächlich hat Klingers Radierung etwas viel Bestimmteres. Es ist Bekenntnis: das ist wert starker Impressionen. — Ist auch die Radierung im Werke Klingers einsam — als symptomatisches Dokument neuer Schönheit bleibt sie wichtig in deutscher Kunst.

Blechen's Walzwerk bei Eberswalde eilt zwar Menzels berühmtem Eisenwalzwerk um Dezennien voraus, ist aber vermittelnder als dieses, ist noch kaum mehr als Vorahnung solcher künstlerischen Themen, wie sie Klinger eingeführt. Immerhin muss auch an Turner und an Rudolf Alt erinnert werden. Rudolf Alt hat sich nie gescheut, auch bunte Affichen an Rokokohäusern Wiens oder Innsbrucks als schöne Reize im Ganzen zu malen. Und unsere Angstmeier unter der für Volkskunst verpflichteten Menge sollten sich doch mal auf diesem Gebiete unvoreingenommen umschauen. Die Reihe alter, hochberühmter Künstler, die industrielle und merkantile Unternehmungen, die die rohen Eingriffe des Handels und Wandels in das gewohnte Landschafts- oder Stadtbild mit aller Lust gemalt, ist reichlich gross. Ganz wie Menzel haben schon die mittelalterlichen Miniaturisten unserer klösterlichen und weltlichen Handschriften sehr gern Häuser im Bau, haben sie Krahne und Gerüste gemalt. Die Paul von Limburg und Foucquet, Jan van Eyck und Andrea Mantegna, ganz besonders Carpaccio, J. Bellini, Giotto, Altdorfer, van Heemskerk, van der Heyden, Silvestre, Stephani, Wenzel

Hollar und Rembrandt zumal haben längst solche Bilder des Handels, des baulichen, „hässlichen" Durcheinanders radiert, gezeichnet oder gemalt, die jetzt noch lange um volle Gleichberechtigung mit Bildern alter Städtchen ringen müssen. Auf diesem verkannten Darstellungsgebiet gehen Engländer und Franzosen uns und anderen in künstlerischer Entschiedenheit und Stärke voran. Monet, Pissarro, Raffaelli, Steinlen, Bejot, Buhot, Monvel, Leheutre, Othon Friesz, Cameron sind hervorragende Künstler dieses neuen Gebietes. Ein Meister aber grösster Prägnanz und Simplicität des Ausdrucks ist Lepère. Eine Radierung von ihm würde ich gern gebracht haben. „La maison neuve": Wie ein Monument unserer Zeit verkehrstechnischer Umwälzungen. Ein Vorstadtbau in ödem, unheimlichen Brachfeld. Ein riesiger Kasten mit eckigen Fensterlöchern. Schreckhaft, brutal. Ein Hohn auf Kultur. Furchtbar stark, geheimnisvoll zuraunend wie letztes nacktes Steingeröll hoch im Gebirg. — Den Engländern ging voran, wie Klinger etwa den Deutschen, James Mac Neill Whistler. — Wieder ein Schönheitssucher höchsten Gefühls wird auch hier Führer. Auch als Radierer von höchster Delikatesse der Linie. Für den Maler Whistler bezeichnend sind seine „Damen auf dem Balkon". Denen breitet sich keine ideale Parklandschaft aus. Drüben an der Themse stehen rauchende Kamine. Dies Motiv kehrt oft wieder beim Gestalter des unvergleichlichen „Pfauenzimmers". Nichts spricht stärker für seine Überzeugung von der Schönheit einer rauchigen Welt. Eine neue
Tafel 46 Schönheit! — Whistlers Radierung Black Lion Wharff zeigt nicht das monumentale London sondern eine hässliche Gegend. Und fast alle Blätter, fast kein Bild Whistlers folgt den Schönheiten der Weltreisenden. Diese werden also eindruckslos auf ihn geblieben sein. Und Brangwyn macht's grad so in Venedig. Und Monk und Seymour Haden radieren auch lieber als verträumte Landschaften einen Bahnbau draussen im Lande, wovor der moderne Banause, ohne sein Barbarentum zu fühlen, erschreckt, aus sentimentalen, sterilen Träumen geweckt wird und worüber, wie über jedes Plakat im Freien, der Philister und seine Leibblätter Zetermordio schreien.
Tafel 47 Auch Muirhead Bone, der Meister der kalten Nadel, wie kaum ein anderer Engländer, ist immer und überall da, wo neue Geschäftshäuser entstehen, wo eingerissen, umgebaut wird — wo neues Leben sich regt unter Gestängen und Kranen. Der Gegenstand unserer Tafel 47: Libertys Clock hat ihm sehr viel gegolten. Kein Plattenzustand war ihm gut genug gelungen, um all die differenzierten Reize dieser Wirklichkeit wieder zu geben, wie sie sein sensibles Künstlerauge empfand. — Endlich folgen ihm Deutsche!

Gotthard Kuehls „Montmartre" im Leipziger Museum ist ein köst- Tafel 48
licher malerischer Genuss. Paris hat neuerdings Richard Bloos in sehr
interessanten farbigen Radierungen gerühmt. Soweit geht Charles Vetter Tafel 49
nicht. Der Münchener Künstler, malt wie Schramm-Zittau, wie Nissl, wie
Seyler, W. L. Lehmann, Theod. Hummel, Rich. Pietzsch, Walter Klemm
nicht die berühmten Architekturen Münchens, er malt die Märkte, die
Geschäftsstrassen, lebendiger, farbfreudiger als irgend einer. Wie seine Pariser
und Berliner Kollegen findet er auch in der Welt der Plakate, Schaufenster,
so wie sie sind, starke künstlerische Genüsse, um die uns gewiss alle alten
Maler beneiden würden. Sein Bild „Beim Mathäser in der Bayerstrasse in
München" ist freilich nur farbig ganz zu schätzen. Doch weshalb sehen so
wenige nur die rechteckigen Flächen, nicht das farbige, sprühende Wesen
dieses modernen Mosaiks? Weshalb nur im Orient Farben bewundern?
Nun wächst die Zahl der „Verirrten" die genug alte Städtchen gesehen —
überall sind künstlerische Pioniere in diesem unerschöpflich reichen Neuland.
Fritz Gaertner, Max Luce, Leonh. Sandrock und der früh verstorbene Braun.
In allen Kunststädten sind Grosstadtmaler erstanden: In Berlin Hans Meid,
Arthur Kampf, Struck, Heymann, Grossmann und Baluschek. In Dresden
Eugen Bracht, der Altes neben neuer Welt eindrucksvoll geniessen lässt, und
Richard Müller. In Leipzig Bossert. In Stuttgart Eckener, Carlos Grethe,
Hans Heider und Pleuer — in Karlsruhe Rud. Hellwag, in Wien Kalvach u. a.,
in den Niederlanden, vor allen anderen Storm van's Gravesande, Veldheer,
Ensor, Heyenbroeck, Slocombe, Paulus Baertson, Maréchal. Und der unsterb-
liche van Gogh ist auch hierin der stärkste Andere. In Köln ragt Josse
Goosens hervor. — Wann wird volle Anerkennung solcher Schönheit vom
Publikum genehmigt werden? Kein künstlerisches Gebiet erscheint mir
fruchtbarer als dieses. Die Schönheit der Strasse kann jeder prüfen, nicht
aber hehre Gebirgslandschaften, nicht herrliche Körper, nicht fremde Welten.
Endell's treffliches Büchlein von der Schönheit der grossen Stadt wiegt
tausend sterile, sentimentale Schriften über Volkskunst auf, die immer nur
Angst vor allen neuen Bildern, Farben, Formen in alten Städtchen, ja in
freier Landschaft, verbreiten. Das ist Gift für kunstkompositorischen Sinn.
Was uns Dabo, was uns Pennell noch mehr als Brangwyn, als Erschliesser
neuer Schönheit dem Volke gibt, ist beglückend. Diese beiden Verherrlicher
amerikanischer Wolkenkratzer sind Schönheitsentdecker — noch verkannt
genug. Und bin ich doch schon vor 20 Jahren über Newyorks wolken-
tragende nüchterne Riesenbauten entzückt gewesen! Galt damals als voll-

632518

Tafel 50 endeter Kulturmangel. Pennell's Eisenwerk an zwei Seiten des Kanals ist prägnantes Epos auf neue Schönheit, auf neue Wunder athmosphärischer Erscheinungen, um die wir gegenüber der alten Welt sicher reicher sind. Ganz gewiss! Unsere hässlichsten Städte sind für den, der zu sehen und zu gestalten weiss, der malerischen und zeichnerischen und der gemütbestimmenden Wunder voll. Wie herrlich wäre eine Galerie der Grosstädte, nur der Grosstadtmaler und Sänger und Romanziers der Weltstädte durch die Jahrtausende. Wenige der Grössten würden hier fehlen. Mag der Kohlendunst ein Feind der Menschheit sein, mögen wir ihn endlich bezwingen oder nicht — die Milliarden und Milliarden von Atomen geben uns optische Genüsse von kaum je erschauter Farbenpracht. Niemals noch werden die Menschen früher solche Morgen- und Abendstimmungen erschaut haben wie wir im Zeitalter der Kohle. Und wenn vulkanische Ausbrüche ähnlich wunderbare Erscheinungen geschaffen — das Gefühl der Furcht und des Schreckens lähmt nun nicht mehr unsere Freude — Freude gleichzeitig der Augen und des Bewusstseins unerhörter arbeitender Kräfte.

So führt auch dies Kapitel zur Apotheose des Hässlichen durch Kunst. — Wie jene frohe Botschaft von des Fluches Lösung die Hirten einst schreckte, so hat gar manch neue Schönheit erst viele Verkenner und Feinde überwinden müssen. Freilich begegnet uns tagtäglich vieles, was missfällt. — An uns Künstlerischen ist's, gestalten zu können, die kleineren Dissonanzen den grossen Harmonien unterzuordnen. Wir müssen den Dingen der modernen Welt dieselbe Liebe entgegenbringen wie den der alten, wie der Landschaft draussen, in deren Ackerfurchen wir die sattesten Farben, über deren Nebeln wir alles voll Licht und Farbe sehen — sehen können. Schön soll von schauen kommen und es ist wahrhaftig alles schön, was wir tüchtig anschauen und mit Liebe. Hässlich kommt von Hass. Hass aber macht blind. Es ist also nur das hässlich, was wir hassen und nicht gestalten können. Wer's nicht glaubt, gehe zu den grossen Künstlern, den Bildnern des Lebens, den grossen Dichtern göttlichen Schicksals. Ihre Grösse sei uns Führung in Alltag und Kunst.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER, AUTOREN U. A.

Die Zahlen weisen auf die Seiten des Textes. Die ***kursiv*** gedruckten auf Text zu den Tafeln. *T* verweist auf die Tafel selbst, T nur auf den rückseitigen Text der Tafel.

Ergänzungen und Korrekturen sind hier mit aufgenommen.

Rudolf **A**lt 37. Altdorfer 19, 25, 27, 37. J. S. **B**ach 15. Baertson 39. Baldung Grien *24, T 25,* 25. Baluschek 30, 39. Barlagh 2, *15, T 5,* 30, 31. Barthelmess 21. Baskirzeff 29. Bastien-Lepage 8. P. Baum 21. A. Bayersdorfer 10. H. S. Beham 25. Bejot 38. P. Behrens 33. Bellange 31. J. Bellini 37. Eug. Berner *35, T 43,* 36. S. Bernhardt 29. Bernini 32. Bernward 32. Dr. M. Berolzheimer 17, T 4, 5, 7, 35, 36, 42, 47. Biese 5. Th. Birt 5. Blechen 37. R. Bloos 39. W. Bode 3, 5, 9, 18, 21, 33. A. Boecklin 3, 7, 22, 25, *27, T 30,* 32. M. Bone 3, *38, T 47.* Rosa Bonheur 29, H. Bosch 3, 28. Bossert 39. E. Bracht 39. Brangwyn 38, 39. E. W. Bredt 5. A. Brouwer 17. P. Brueghel d. ä., *20, T 13, 28, T 32.* Brunellesco 15, 23. H. Buerkel 6. Buhot 38. O. Bulle 22. Jak. Burckhardt 5, 17. Burne-Jones 22. W. Busch 12. W. Buytewech *20, T 14,* 21. **C**alame 4, 6. Callot 28, 31. Cameron 38. Carpaccio 37. M. Carrière 5. Bened. Castiglione *34, T 40.* F. Carstanjen 11. L. Corinth 3, *17, T 8,* 24. P. Cornelius 7, 23. Correggio 27, 31. Coulin 5, 30. Courbet 7, 22, 27. Cranach 18, 25, 27 **D**abo 39. Dante 29. G. David *26, T 26.* Delacroix 7, 10, 26. J. Diez 3, *22, T 18, 28, T 33.* Dill 21. Doms 32. Donatello 15, 17. Dostojewski 29. P. Drey 5. Dürer 16, 18, 25, 34. **E**ckener 39. O. Eckmann 33. A. Endell 33, 39. Ensor 39. F. Erler 22. Euripides 29. van Eyck 18, 37. **F**euerbach 1, 7, 22, 23, 31. Fiesole (Fra Angelico) 1, 29. H. Floerke 5. E. Foerster 7. Forain 3, *24, T 21,* 26, 30. Foucquet 37. Friesz 38. Th. von Frimmel 11. Fr. **G**aertner 32, 39. Paul Gaugin (1845—1903) 3, *14, T 4.* Gautier 7. W. Geiger 28, 32, 34. Ghiberti 9, 23. Giotto 15, 37. van der Goes 18. Goethe 6, 29. van Gogh 2, 39. A. Goldschmidt 20. H. Goltzius 1, *24, T 23.* Goosens 39. Goya *13, T 3,* 14, 17, 23, 26. Greco 31. C. Grethe 39. Rud. Grossmann 39. Grünewald 3, *15, T 6,* 25, 31. P. Gsell 10. S. **H**aden 38. P. Halm *22, T 17.* F. Hals 1, 21. F. Hegenbarth 32. van Heemskerk 37. H. Heider 39. R. Hellwag 39. Heroux 33. Jan van der Heyden 37. Heydenbroeck 39. Ch. Heymann 39. A. von Hildebrand 8, 15. Hodler 25, 32. Hoetger 31. Hogarth 1, 12. W. Hollar 18, 37. Homer 29. J. B. Hübner 7. Th. Hummel 39. A. **J**ank 8. Ingres 22. Jordaens 17. E. **K**aiser 6. Kalvach 39. A. Kampf 39. Kandinsky 10, 15. Karl V. 28. F. A. von Kaulbach 22. W. Kaulbach 7, 17. Eug. Kirchner 3, *20, T 15,* W. Klemm 33, 39. Klimt 22. M. Klinger 1, 3, 8, 22 *26, T 28,* 32, *36, T 45,* 38. J. A. Koch 6. Käthe Kollwitz 2, 3, *29, T 35, T 36,* 33. S. Koningk 21. F. X. Krauss 32. P. Kristeller 10, 11, 36. G. Kuehl *39, T 48.* Kubin 3, 28, *29, T 34.* Wilhelm **L**aage *33, T 37,* 34, 36. P. A. de Lagarde 9. Lenbach 7. Leheutre 38. W. L. Lehmann 39. Lehrs *T 22.* Leibl 37. Lepère 3, 38. L. van Leyden 17. Lichtwark 5. E. M. Lieber 8. Max Liebermann 3, 8, *23, T 19.* P. von Limburg 37. W. Lindenschmit d. j. 7. von Loga T 3. Claude le Lorrain 1. M. Luce 39. von Lützow 7.

Macaulay 10. Maillol 31. Manet 8 Mantegna 3, 10, 17, 19, *T 11, 19*, 57. Maréchal 39 H. Meid *34, T 42,* 39. Meister E. S. *24, T 22,* 25, 31. Memling 18. Mengs 23. Menzel 7, 24, 37. Metzner 31. Meunier 30. Jul. Meyer 7. Em. Michel 18. Wilh. Michel 1. Michelangelo 13, 31. Millet 7, 9, 30. Minne 31. Mollier 17. Monet 8, 38. Monk 38. Monvel 38. Luk. Moser 31. Rich. Müller 39. Munch 28. **N**apoleon III. 7. Nietzsche 11. Nissl 39. **O**brist 31, 33. v. Orley *T 31.* Orlik 33. W. Ostwald 9, 10, 11, 23, 30. **P**ankok 31, 32. B. Paul 33. Pennel 39, *40, T 50.* Perikles 5. Petroz 5. Phidias 5. R. Pietzsch 39. Pissarro 38. Pleuer 39. H. Popp 5. P. Potter *21, T 16.* F. Preller d. ä. 6. Prikker *35, T 44.* **R**affael 1, 29, 30, 31. Raffaelli 38. Fr. Ratzel 11. Reifferscheid 21. Reiniger 21. Rembrandt 1, 3, 10, 13, 17, *18, T 9, T 10, 19, T 12,* 20, *28, T 20,* 25, *27, T 29,* 28, 31, 33, 37. Rethel (für Rodin zu lesen) S. 31, Zeile 16. Richelieu 28. Ludw. Richter 1, 6. Ridinger 12. R. Riemerschmid 33. Rodin 3, 10, *15, T 7,* 23, 31. Rooses 28. Rosen 5. A. Rosenberg 8, 23. Rosenfeld 33. K. Rottmann 32, lies Zeile 16: „dass er es war der „k a m" (statt kann). J. J. Rousseau 14. Rubens 3, 10, 25, 26, *27, T 31.* J. van Ruisdael 1. **S**androck 39. Scharvogel 33. Schindler 32. Schinnerer 21. H. A. Schmid 15 u. f. Schramm-Zittau 39. R. Schuster-Woldan 22. Segantini 4, 34. Herk. Seghers 3, *33, T 38,* 36. v. Seidlitz 18. J. Seyler 39. Schiefler T 37. Shakespeare 29. Shiko *13, T 2,* 29, 35. Sievers T 35, 36. Signac 3, *34, T 39.* Silvestre 37. Singer T 45. Slevogt 3, 17, *26, T 27.* Slocombe 39. W. Sombart 11. Sophokles 29. J. Springer 33, T 38. T. Stadler 21. Staschus 33. Stauffer-Bern 22. Steinlein 38. Stephani 37. Steppes 21. Storm van's Gravesande 39. Struck 39. v. Stuck 8. Sudhoff 17. **T**ajima 13. H. Taine 5. H. Thoma 1, 10. Dom. Tiepolo *24, T 24,* 32. Tizian 28. R. Töpffer 1, 12. Tory *34, T 41.* H. von Tschudi 9. J. M. Turner 6, 32, 37. v. **U**hde 8, 24, 25. **V**eldheer 39. Ch. Vetter *39, T 49.* Lion. da Vinci 13, 16. Fr. Th. Vischer 10, 11. L. Volkmann 10. Herm. Voss 25. Emil **W**aldmann 25, 31. R. F. Wasmann 4. Watts 22. Werestschagin 26. E. R. Weiss 33. A. v. Werner 8. Whistler 3, *38, T 46.* Wiertz 26. R. Wilke 1, *12, T 1,* 29, 35. Witting 15. W. Worringer 5, 11. E. Würtenberger 33. **Z**erweck 21. Zwengauer 33.

VERLEGER UND AUTOR DANKEN

den Künstlern, die ihre Werke zur Verfügung stellten, dem Direktor der K. Graphischen Sammlung München, des K. Kupferstichkabinetts in Berlin und Dresden, der Kupferstichsammlung S. M. König Friedrich August II in Dresden, der Kunsthalle in Hamburg, des Städtischen Museums in Leipzig, die die Reproduktion von Originalen dieser Sammlungen in entgegenkommendster Weise gestatteten, auch den Firmen Hanfstängl und Bruckmann. Der Autor dankt Herrn A. Delteil, Expert in Paris, ganz besonders Herrn Geheimrat Lehrs-Dresden für vielfachen Rat und Herrn Dr. Michael Berolzheimer in Untergrainau bei Garmisch, der aus seiner hervorragenden Sammlung moderner Meister in liebenswürdigster Weise Werke aufnehmen liess, auf die der Autor besonderes Gewicht legt.

Der Lichtdruck der Tafeln, der Buchdruck des Textes und die photographischen Neuaufnahmen wurden hergestellt in den Kunstanstalten von CARL KUHN, MÜNCHEN

Den Einband entwarf Professor
JULIUS DIEZ, MÜNCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
1
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

RUDOLF WILKE

GEB. 1873 ZU BRAUNSCHWEIG, GEST. 1908 ZU BRAUNSCHWEIG.

Skizze: Vagabund

MIT GENEHMIGUNG DES VERLEGERS
HERRN HANS VON WEBER, MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

TAFEL
2
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

SHI-KO
ANFANG 10. JAHRHUNDERT
Asket auf einem Tiger sitzend
CHINESISCHES GEMÄLDE IN KIOTO.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

TAFEL
3
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

FRANCISCO DE GOYA
Y LUCIENTES

GEB. 1746 IN FUENTE DE TODOS, GEST. 1828 IN BORDEAUX

Die Schaukel

RADIERUNG

VAL. VON LOGA, FRANCISCO DE GOYA: 715 (L. 256).

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
4
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

PAUL GAUGIN

Holzschnitt

NACH DEM ORIGINAL IM BESITZE DES
HERRN DR. M. BEROLZHEIMER, UNTERGRAINAU BEI GARMISCH.

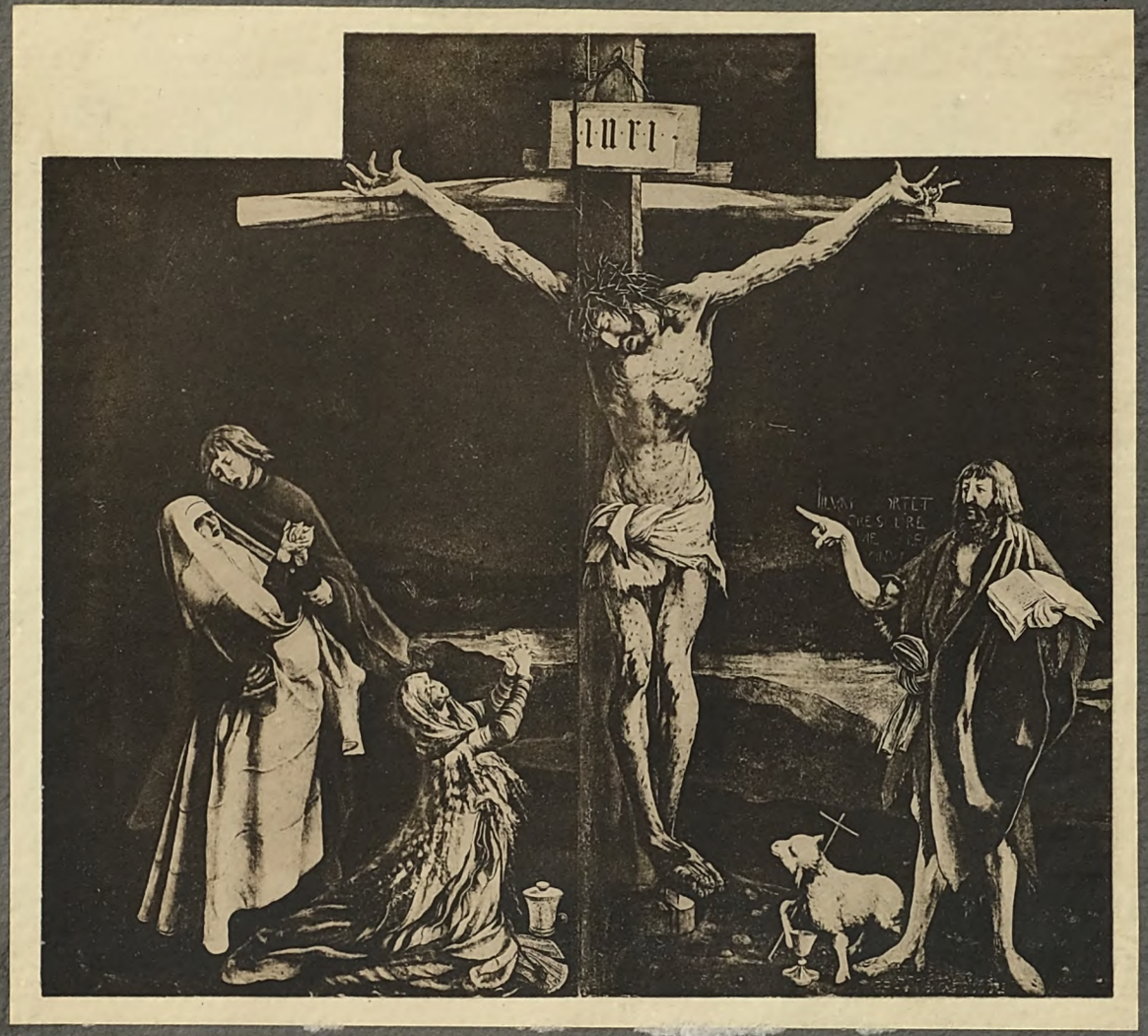
LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
5
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

ERNST BARLAGH
GEB. 1870 IN WEDEL IN HOLSTEIN
Der stehende Sterndeuter
(ITAL. NUSSBAUMHOLZ)
NACH DEM IM BESITZ DES HERRN DR. M. BEROLZHEIMER IN UNTERGRAINAU BEI GARMISCH BEFINDLICHEN ORIGINAL.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN


INRI

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

TAFEL
6
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

MATTHIAS GRÜNEWALD
GEB. UM 1475, GEST. NACH 1529

Kreuzigung Christi

VOM ISENHEIMER ALTAR, JETZT IN COLMAR.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

PUBLIC LIBRARY

TAFEL
7
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

AUGUSTE RODIN
GEB. 1840 PARIS

Predigt Johannes des Täufers
in der Wüste

BRONZE

NACH DEM ORIGINAL IM BESITZE DES HERRN
DR. M. BEROLZHEIMER IN UNTERGRAINAU BEI GARMISCH.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

NEW YORK
ART LIBRARY

TAFEL
8
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

LOVIS CORINTH
GEB. 1858 TAPIAU, OSTPREUSSEN

Odysseus und die Bettler

GEMÄLDE

PHOTOGRAPHIE F. BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

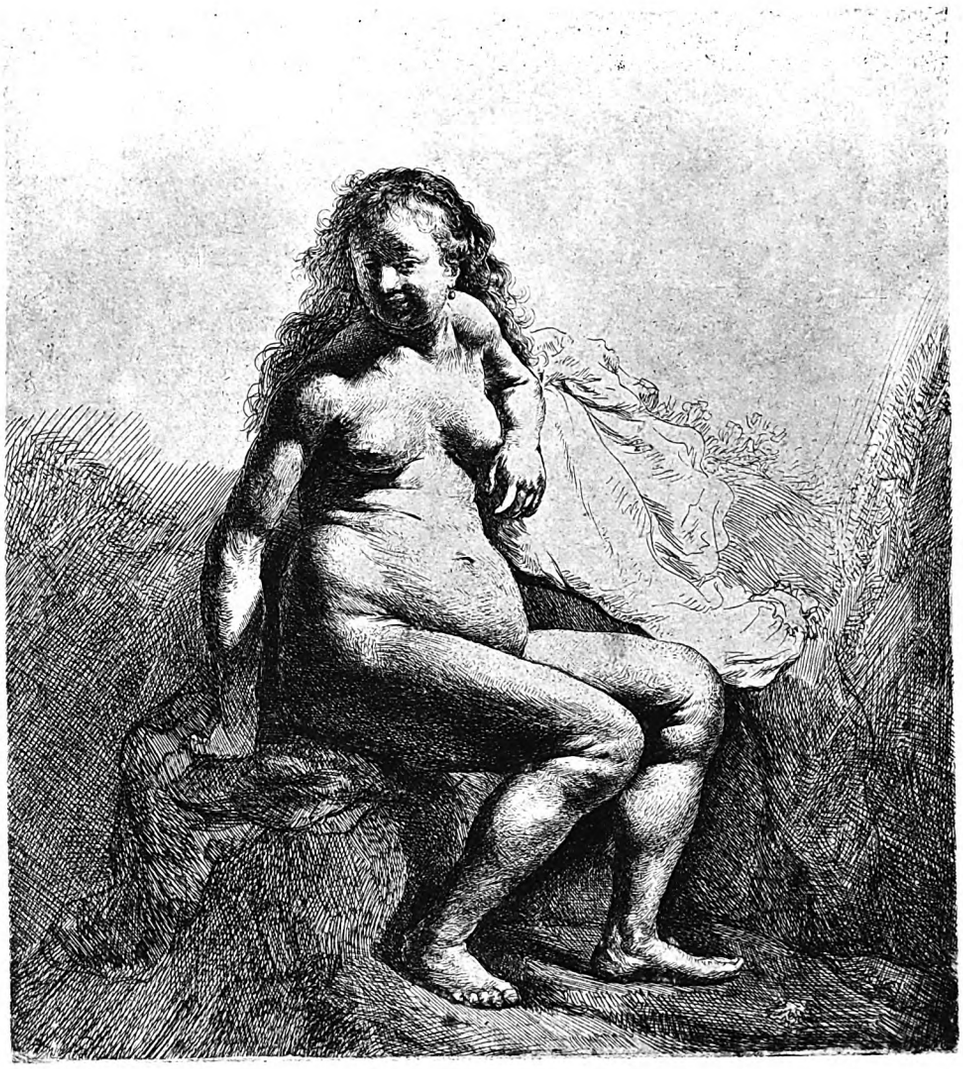
TAFEL
9
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

REMBRANDT
1606-1669

Maria mit dem Kinde in Wolken

RADIERUNG 1641 (B. 61)

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

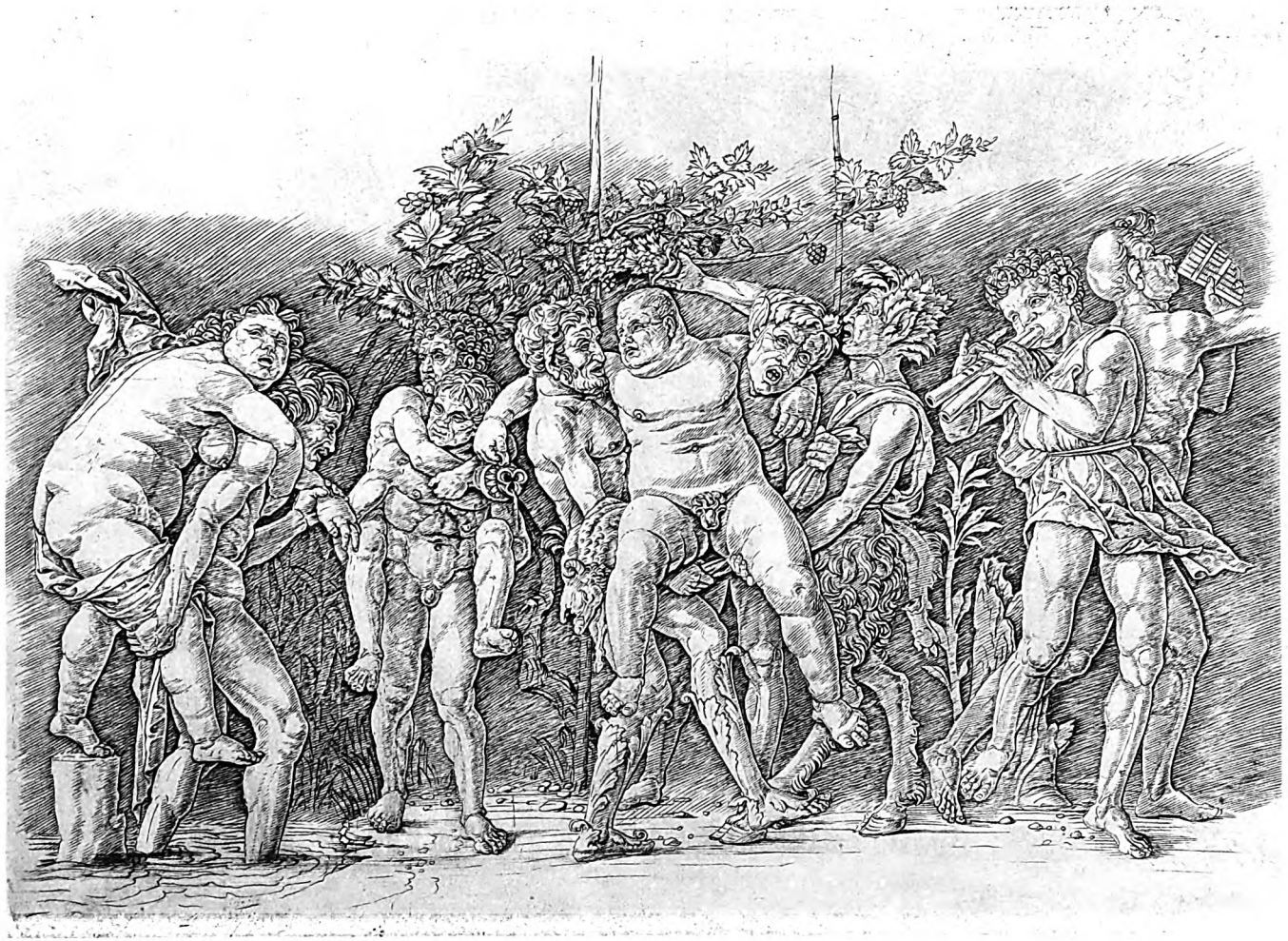
TAFEL
10
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

REMBRANDT
1606—1669

Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend

RADIERUNG. (UM 1638) B. 198 II. ZUSTAND.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
11
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

ANDREA MANTEGNA

GEB. 1431 BEI VICENZA, GEST. 1506 IN MANTUA

Bachanal mit Silen

KUPFERSTICH (B. 20).

NACH DEM ORIGINAL IN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG
IN MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

Rembrandt. f. 1637

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

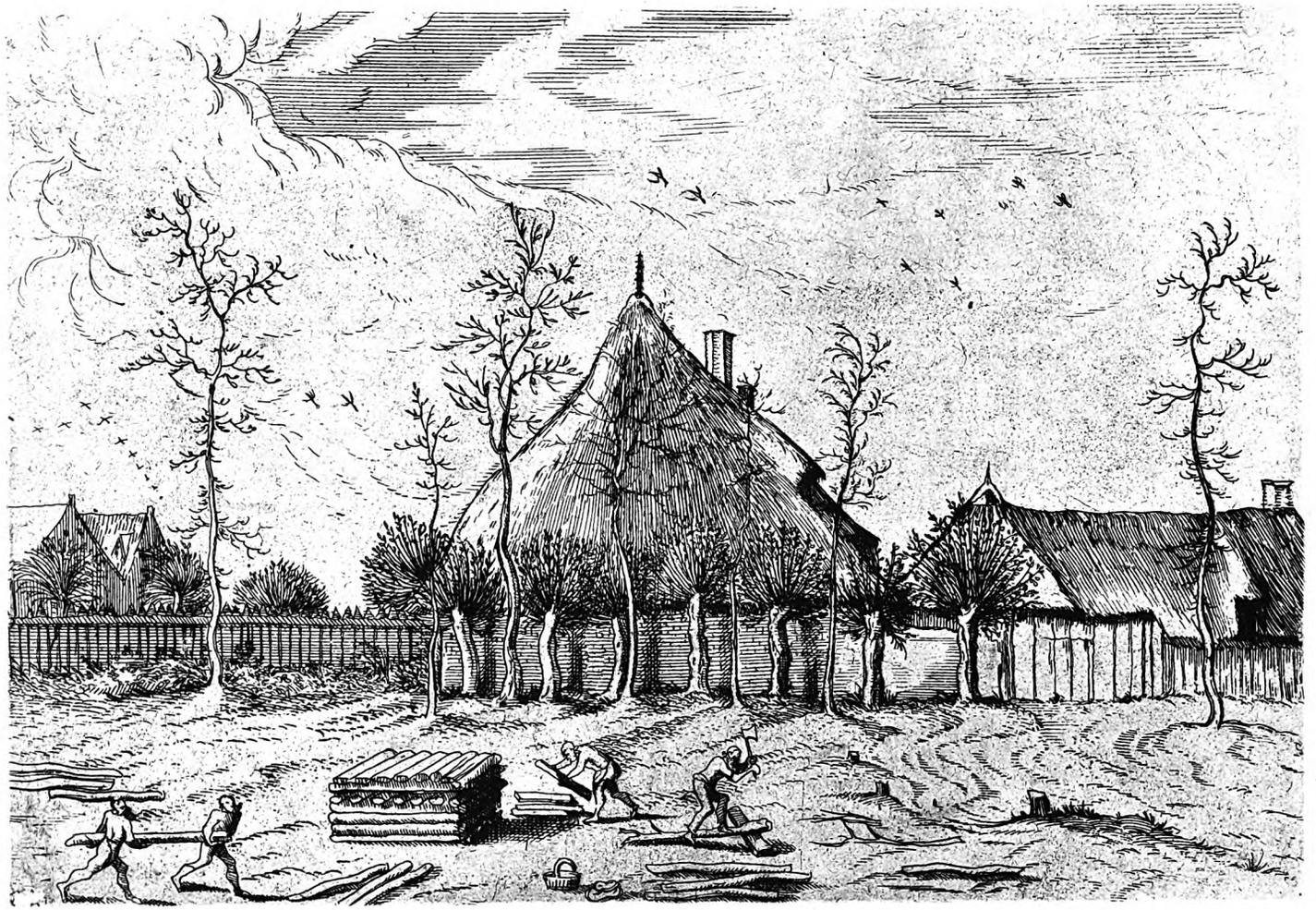
TAFEL
12
E. W BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

REMBRANDT
1606—1669

Die badenden Männer

RADIERUNG. 1651. B. 195.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
13
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

PIETER BRUEGHEL D. A.

GEB. UM 1525 BEI BREDA, GEST. 1569 IN BRÜSSEL

Landschaft mit Hütten

RADIERUNG. 1559. (BASTELAER 21)

AUS DER FOLGE „MULTIFARIARUM CASULARUM."

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

TAFEL
14
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

WILLEM BUYTEWECH

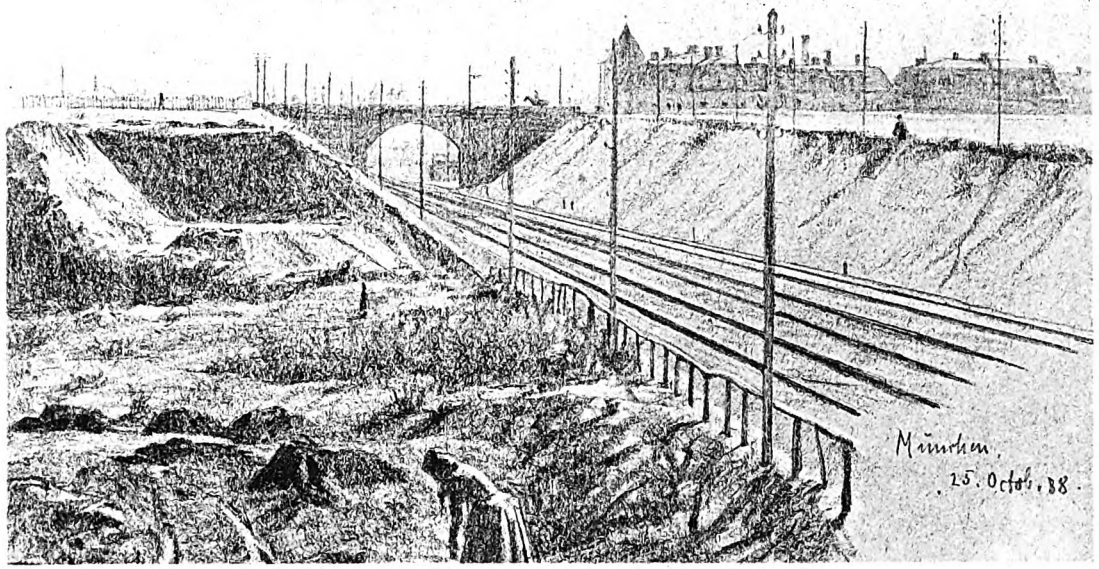
Landschaft

1585—1625 ODER 27

RADIERUNG (V. D. KELLEN 36, III)

NACH DEM ORIGINAL IN DER KUPFERSTICHSAMMLUNG
S. M. KÖNIG FRIEDRICH AUGUST II. IN DRESDEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN


München
25. Octob. 88.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
15
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

EUGEN KIRCHNER

GEB. 1865 IN HALLE A. S.

Bahnstrecke

BLEISTIFTZEICHNUNG.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

Paulus Potter. f: 1652.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

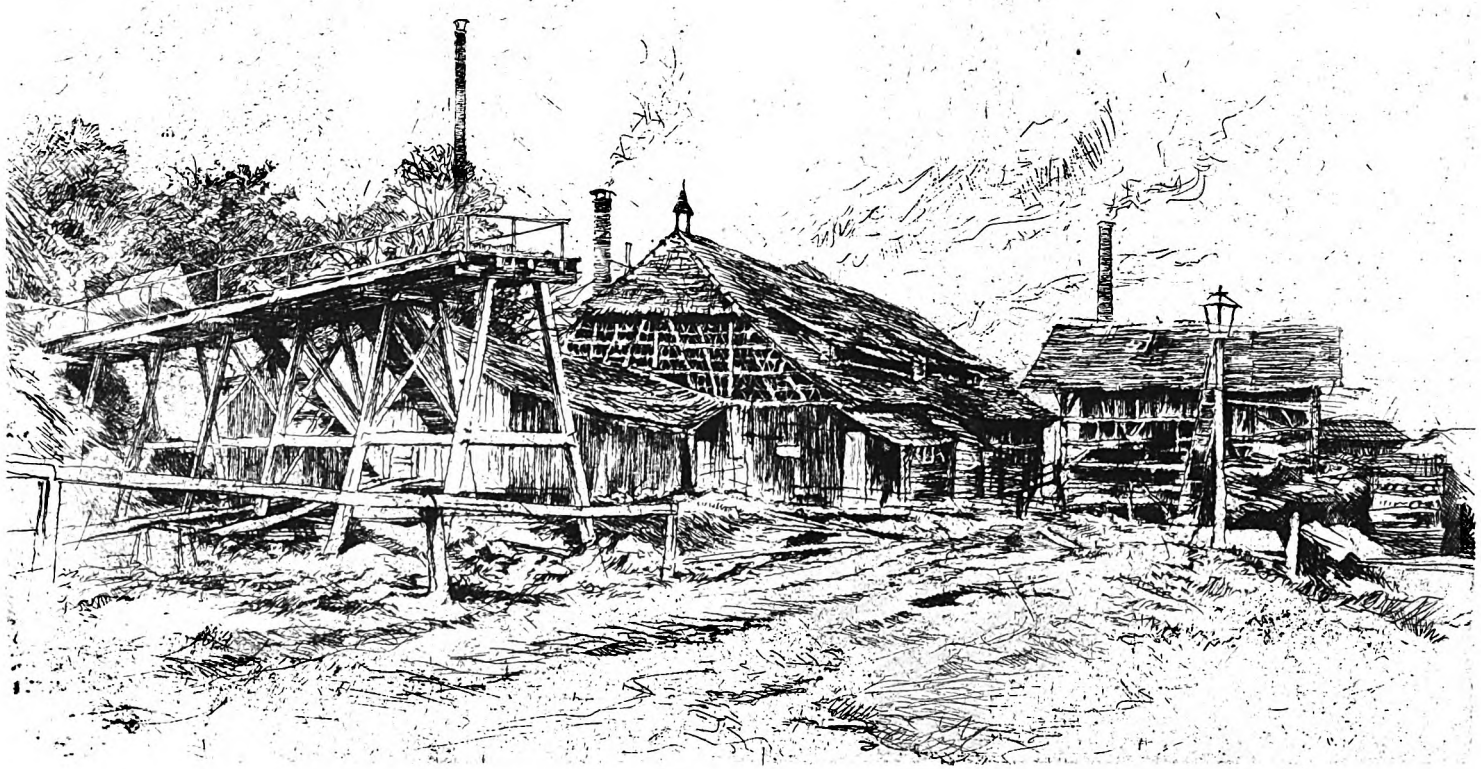
TAFEL
16
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

PAULUS POTTER
1625-1654

Pferde auf dem Schindanger

RADIERUNG 1652 (B. 13)

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



PUBLIC LIBRARY

TAFEL
17
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

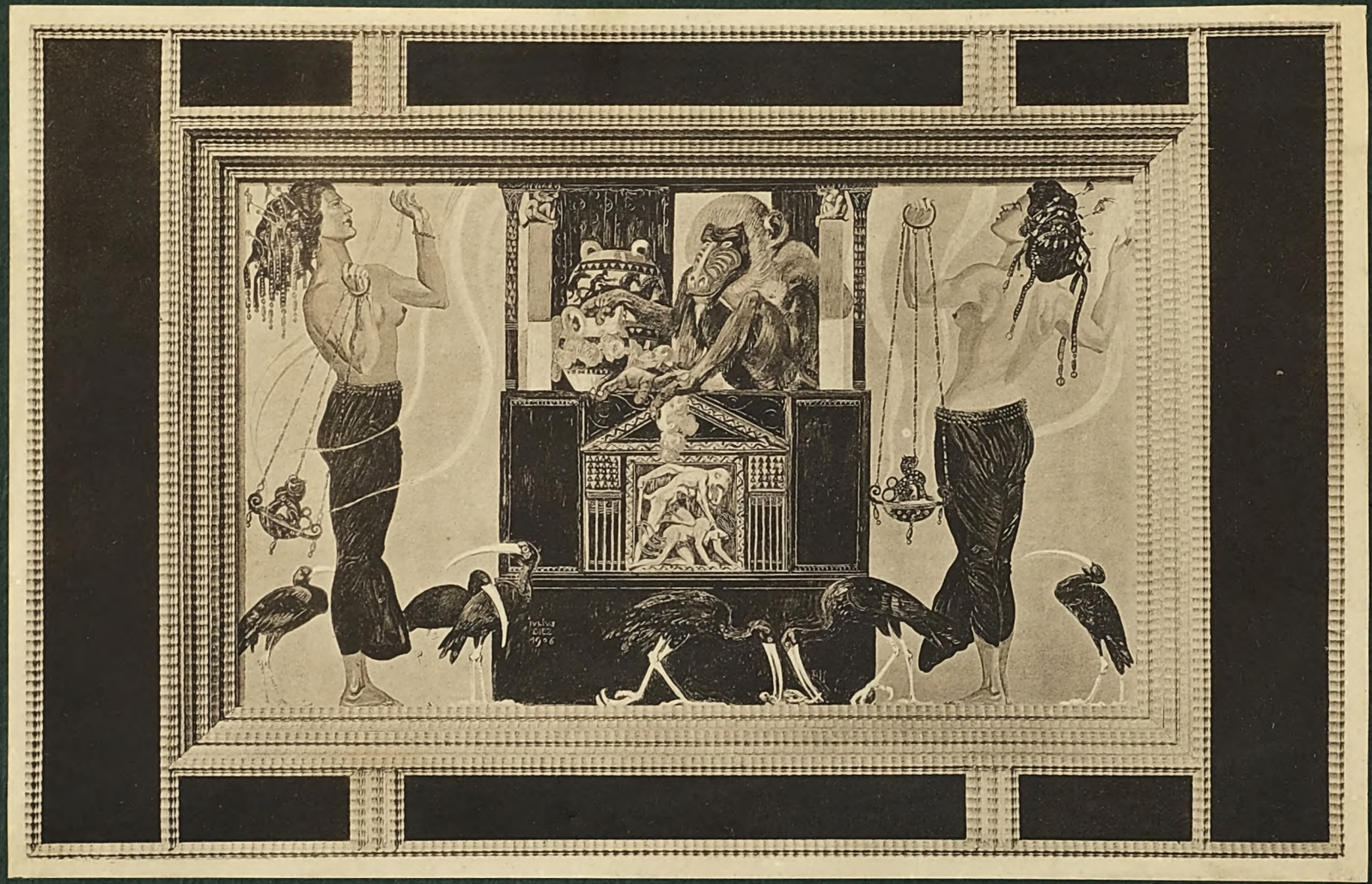
PETER HALM

GEB. 1854 IN MAINZ

Ziegelstadel am Bodensee

RADIERUNG.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
18
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

JULIUS DIEZ
GEB. 1870 IN NÜRNBERG

Götzendienst

AQUARELL 1906.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
19
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

MAX LIEBERMANN

GEB. 1847 BERLIN

Christus als Knabe im Tempel

(1879)

GEMÄLDE IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

Rembrandt f. 1654.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

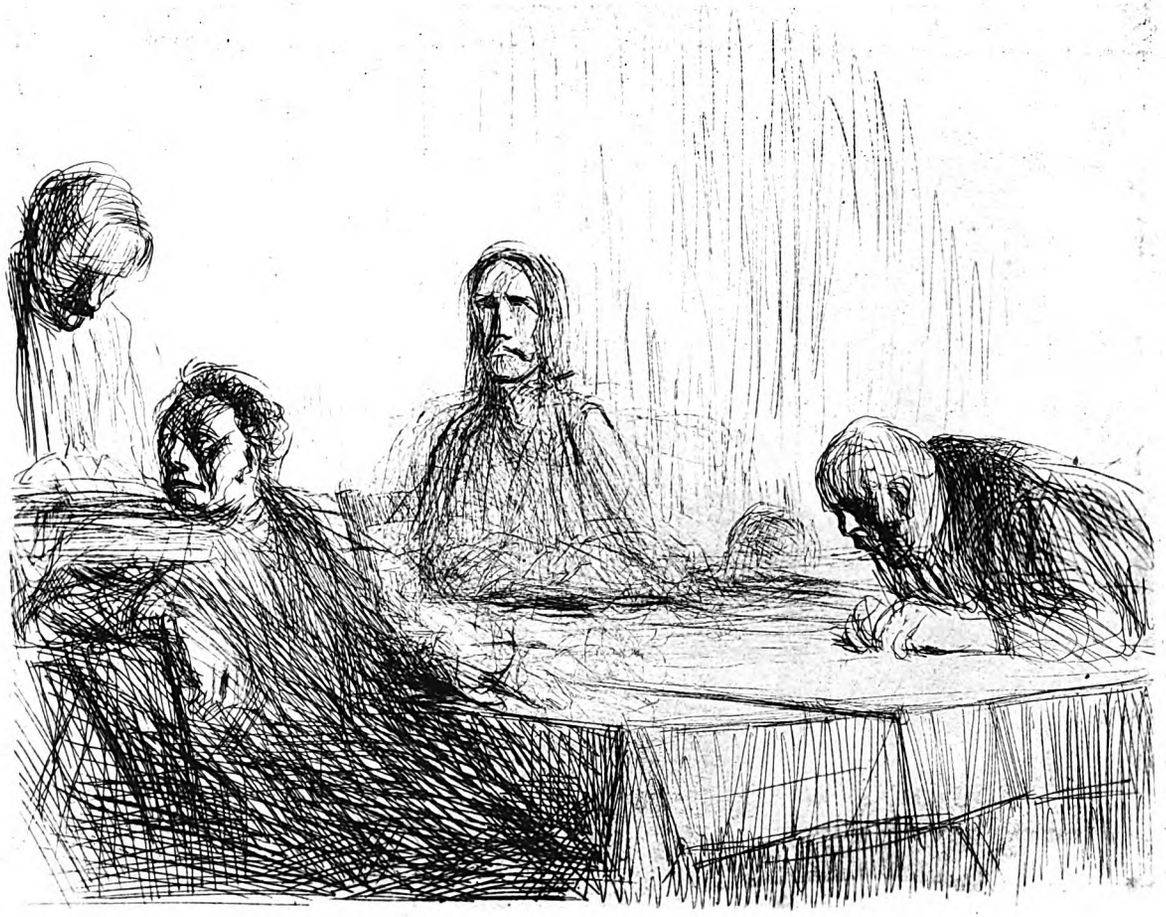
TAFEL
20
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

REMBRANDT
1606-1669

Der zwölfjährige Jesus im Tempel.

RADIERUNG 1654 (B. 64)

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
21
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

JEAN LOUIS FORAIN

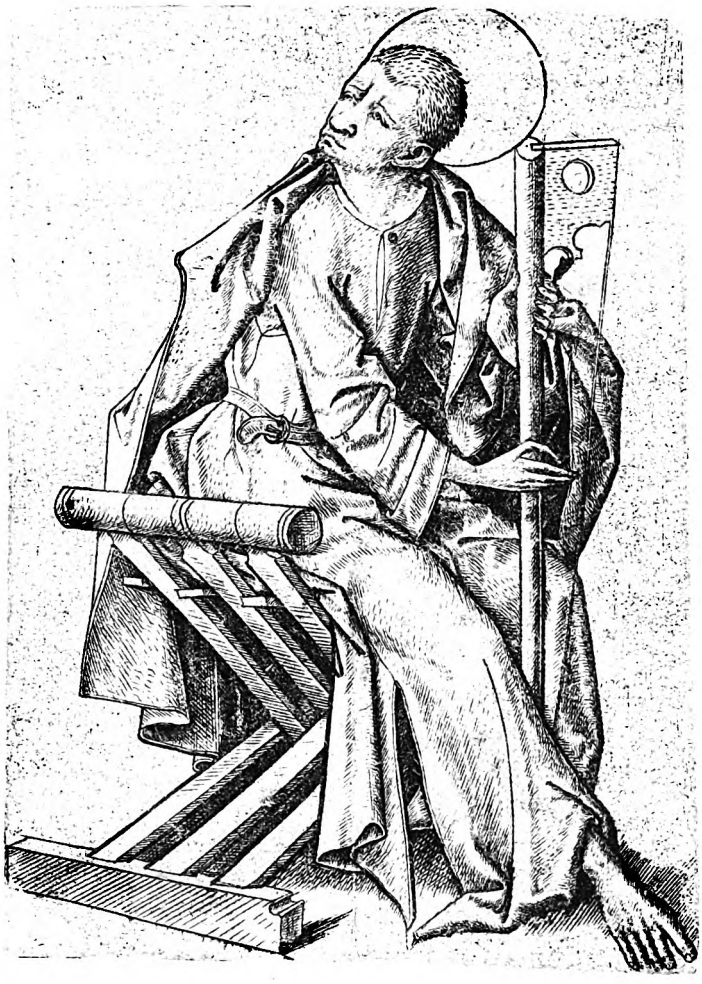
GEB. 1858

Christus in Emmaus

RADIERUNG UND KALTNADEL
(QUERIN, FORAIN II. 97, 4. ZUSTAND).

NACH DEM ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINETT
ZU DRESDEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
22
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

MEISTER E. S.

GEST. ? 1467

S. Thomas

KUPFERSTICH (LEHRS GESCHICHTE UND KRITISCHER KATALOG DES KUPFERSTICHS IM 15. JAHRHUNDERT, II. BD., 117)

NACH DEM ORIGINAL IN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG, MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

TAFEL
23
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

HENDRIK GOLTZIUS

GEB. 1588 IN MÜHLBRECHT, GEST. 1617 IN HARLEM

Ein Heiliger

FARBHOLZSCHNITT

NACH DEM ORIGINAL IN DER KUPFERSTICHSAMMLUNG
S. M. DES KÖNIGS FRIEDRICH AUGUST II. IN DRESDEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
24
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

DOMENICO TIEPOLO

GEB. 1727 VENEDIG, GEST. 1804 VENEDIG

Flucht nach Aegypten

RADIERUNG. 1768. DE VESME 11.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

TAFEL 25 E. W. BREDT: HÄSSLICHE KUNST?	HANS BALDUNG GENANNT GRIEN GEB. UM 1480 BEI STRASSBURG, GEST. 1545 Christus wird von den Engeln in den Himmel getragen HOLZSCHNITT (B. 48).

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

TAFEL
26
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

GERHARD DAVID

GEB. 1460 OUWATER, GEST. 1523 BRÜGGE

Bestrafung des ungerechten Richters

GEMÄLDE IM STÄDT. MUSEUM ZU BRÜGGE.

PHOTOGRAPHIE HANFSTAENGL.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
27
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

MAX SLEVOGT

GEB. 1868 LANDSHUT IN BAYERN

Marter

RADIERUNG
AUS DER FOLGE „SCHWARZE SZENEN".

MIT GENEHMIGUNG DES HERRN BRUNO CASSIRER,
KUNSTVERLAG, BERLIN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
28
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

MAX KLINGER
GEB. 1857 IN LEIPZIG

Kreuzigung

(1891)

GEMÄLDE IM BESITZE DES HERRN ARCHITEKT HUMMEL IN TRIEST.

PHOTOGRAPHIE HANFSTAENGL.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
29
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

REMBRANDT
1606–1669

Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend

RADIERUNG 1641 (B. 43)

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
30
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

ARNOLD BÖCKLIN

GEB. 1827 BASEL, GEST 1901 IN S. DOMENICO BEI FIESOLE

Susanna im Bade

GEMÄLDE 1888

MIT GENEHMIGUNG DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
31
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

PETER PAUL RUBENS

GEB. 1577 IN SIEGEN, GEST. 1640 ANTWERPEN

Sturz der Verdammten

GEMÄLDE IN DER K. PINAKOTHEK MÜNCHEN.

NACH DER RADIERUNG R. VAN ORLEY'S.

SCHNEEVOOGT, ESTAMPES D'APRÈS RUBENS S. 62, NR. 457.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

TAFEL
32
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

PETER BRUEGHEL
GEB. UM 1525 BEI BREDA, GEST. 1569 IN BRÜSSEL
Der Triumph des Todes
(PRADO-MUSEUM, MADRID)
PHOTOGRAPHIE HANFSTAENGL.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

TAFEL 33

E. W. BREDT: HÄSSLICHE KUNST?

JULIUS DIEZ

GEB. 1870 IN NÜRNBERG

Panik

FARBIGE ZEICHNUNG 1905

MIT GENEHMIGUNG DER SECESSIONSGALLERIE IN MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

TAFEL
34
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

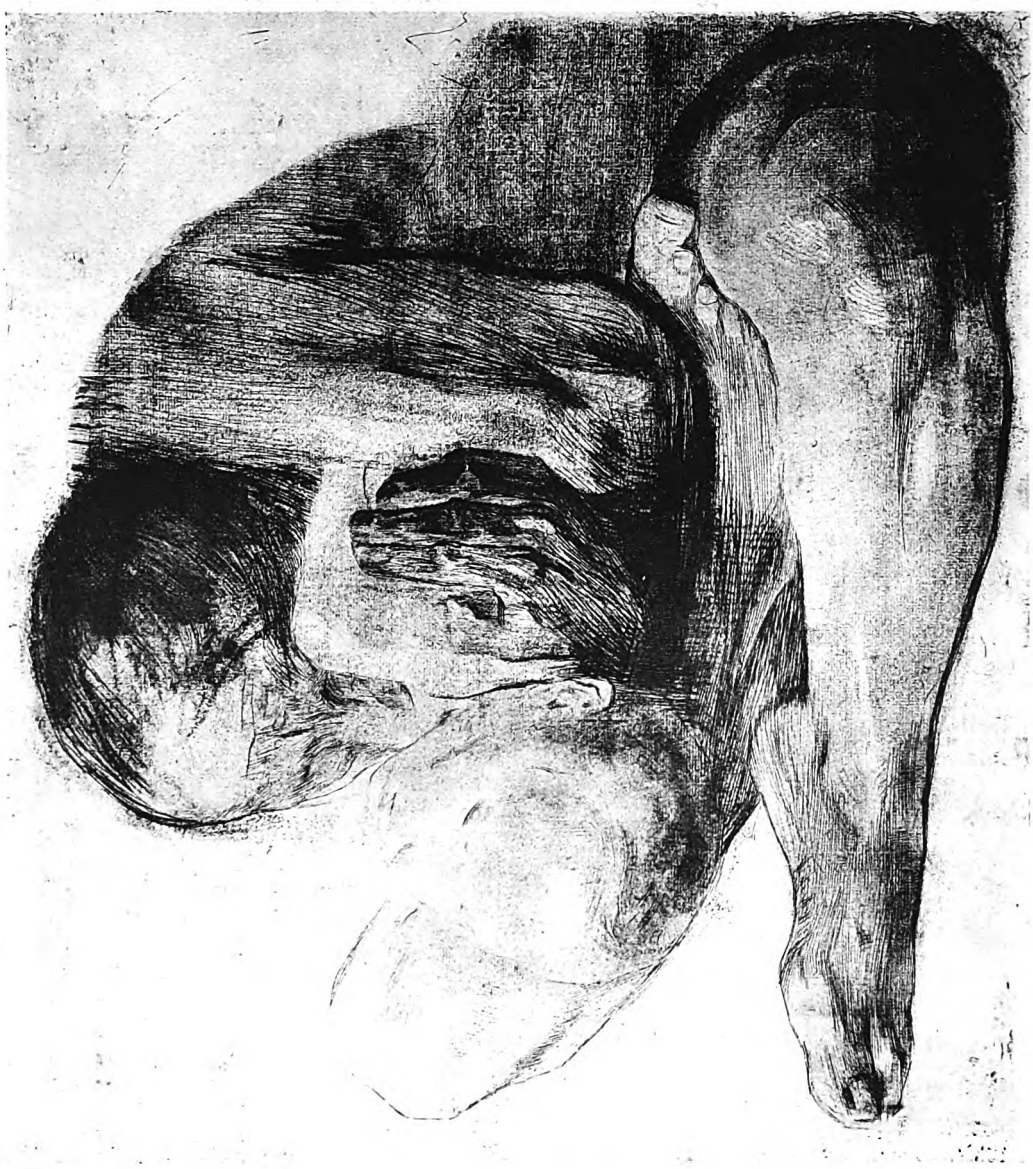
MAX KUBIN
GEB. 1877 IN LEITMERITZ

Der Krieg

ZEICHNUNG

MIT GENEHMIGUNG DER VERLAGSHANDLUNG H. VON WEBER, MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS.

TAFEL
35
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

KÄTHE KOLLWITZ

GEB. 1867 IN KÖNIGSBERG I. PR.

Mutter und Kind

(SIEVERS: 72, V)
RADIERUNG.

NACH DEM ORIGINAL IM BESITZE DES
HERRN DR. M. BEROLZHEIMER, UNTERGRAINAU BEI GARMISCH.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
36
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

KÄTHE KOLLWITZ

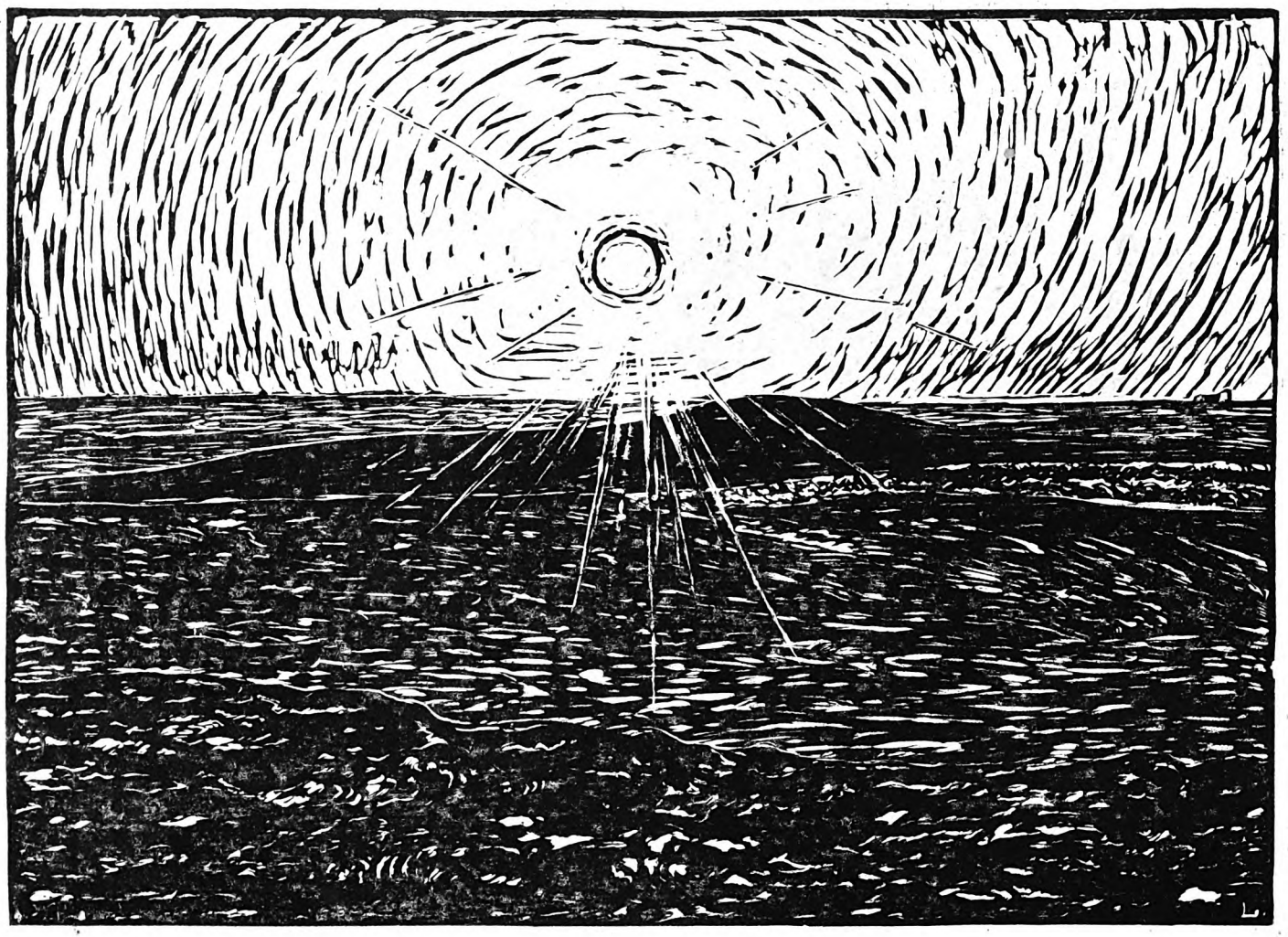
GEB. 1867 IN KÖNIGSBERG I. PR.

Mutter mit dem Tod um ihr Kind ringend

(SIEVERS: 118 III) RADIERUNG

NACH DEM ORIGINAL IM BESITZE DES
HERRN DR. M. BEROLZHEIMER, UNTERGRAINAU BEI GARMISCH.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
37
E. W BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

WILHELM LAAGE

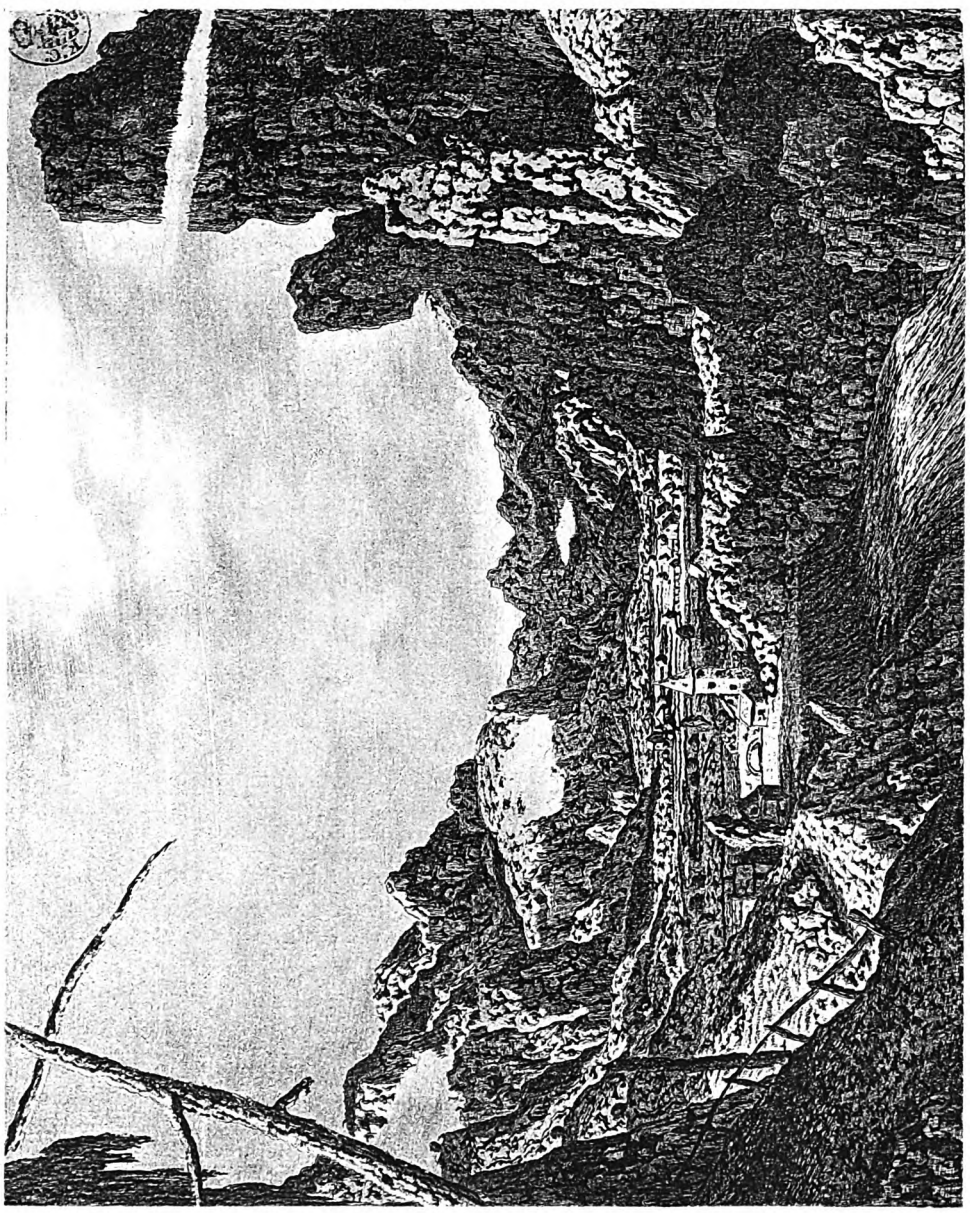
GEB. 1868 IN STELLINGEN

Sonnenuntergang in der Haide

HOLZSCHNITT 1909

SCHIEFLER, DAS GRAPHISCHE WERK WILHELM LAAGES 103.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



PUBLIC LIBRARY

TAFEL
38
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

HERKULES SEGHERS

GEB. 1589, GEST. UM 1645, AMSTERDAM

Die Landschaft mit dem Wasserfall

NACH JARO SPRINGER:
DIE RADIERUNGEN DES HERKULES SEGHERS 80.
ORGIGINAL IN DRESDEN.
MIT GENEHMIGUNG DER „GRAPHISCHEN GESELLSCHAFT"
UND DES HERRN PROFESSOR DR. JARO SPRINGER

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

TAFEL
39
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

PAUL SIGNAC
GEB. 1863

Morgen in Samois

GEMÄLDE.

PHOTOGRAPHIE BRUCKMANN, MÜNCHEN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
40
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

BENEDETTO CASTIGLIONE

GEB. 1616, GEST. 1670

Tobias lässt die Toten begraben

RADIERUNG. (B. 5).

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
41
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

GEOFFROY TORY (?)

GEB. UM 1480 IN BOURGES, GEST. 1533 IN PARIS

Herkules

HOLZSCHNITT.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

MEID 10

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
42
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

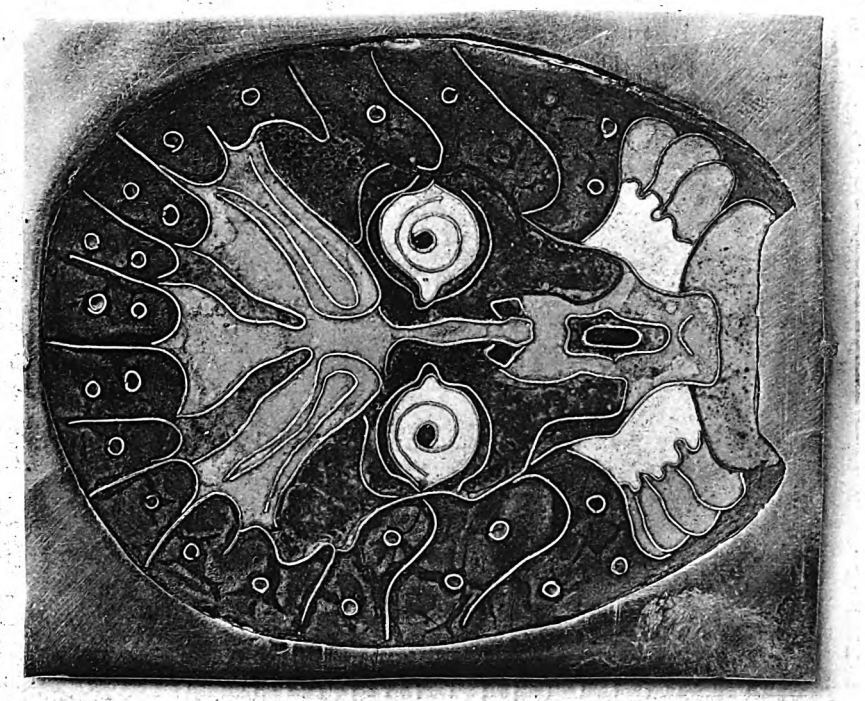
HANS MEID

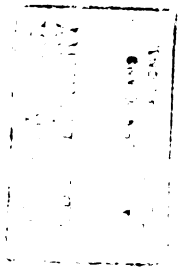
GEB. 1883, PFORZHEIM

Raub der Proserpina

RADIERUNG. 1910

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN





TAFEL

43

E. W. BREDT:

HÄSSLICHE KUNST?

EUGEN BERNER

GEB. 1865 IN BRUCHSAL

Zwei Emailplaketten in Zellenschmelz

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THORN
HEIN
1911
PRIKKER
ERSDORFF
INV.
VIT.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
44
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

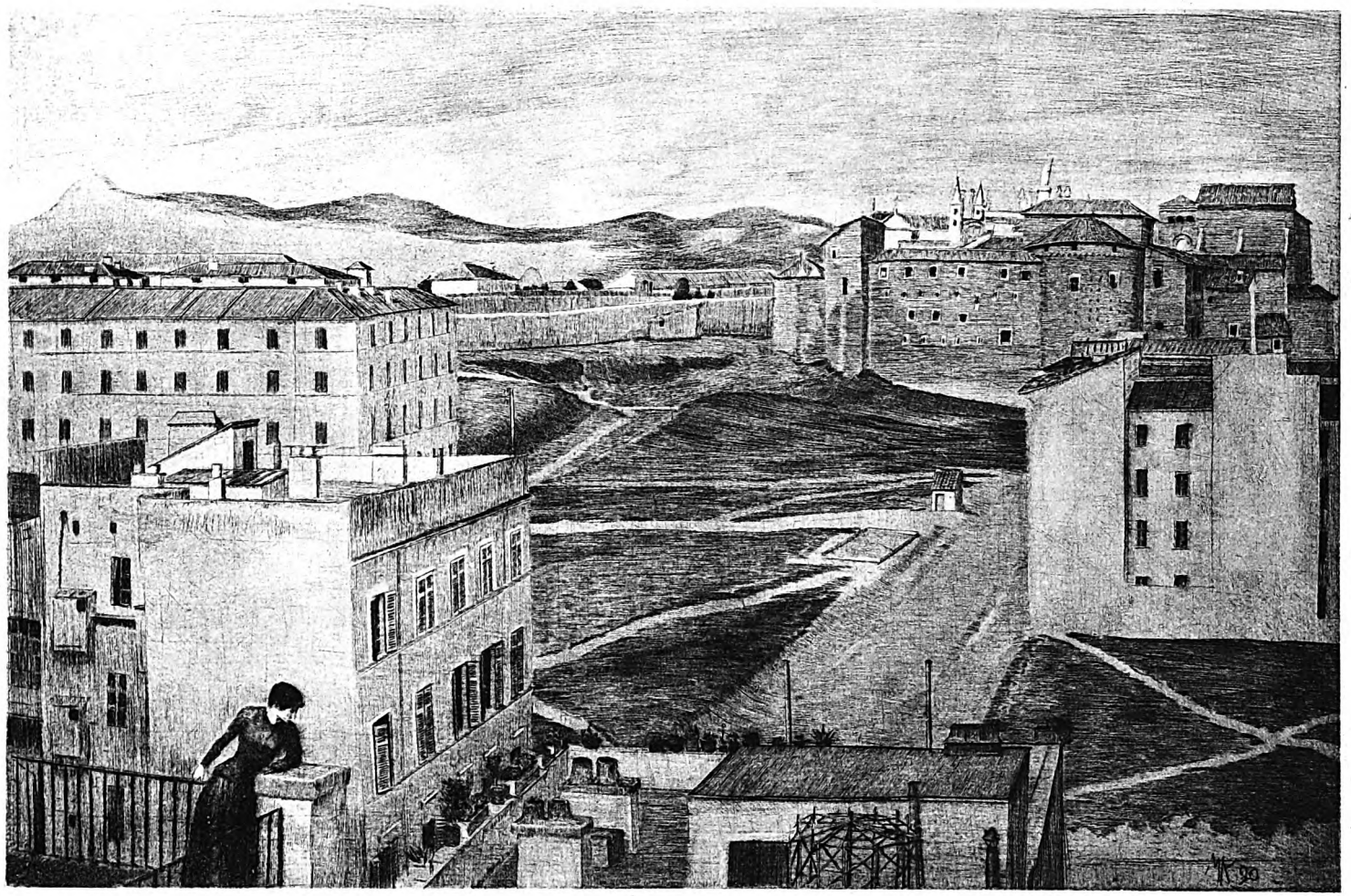
THORN PRIKKER

TÄTIG IN HAGEN I. W.

Glasgemälde

IM BAHNHOF ZU HAGEN I. WESTF.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN



THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
45
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

MAX KLINGER

GEB. 1857, LEIPZIG

Blick aus dem Atelier in Rom

RADIERUNG (SINGER 270) 1889

NACH DEM ORIGINAL
IN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG MÜNCHEN.
MIT GENEHMIGUNG VON AMSLER & RUTHARDT, BERLIN.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

Whistler. 1859.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
46
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE KUNST?

JAMES Mc NEILL WHISTLER
1834-1903
Black Lion Warff
RADIERUNG

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

TAFEL
47
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

MUIRHEAD BONE

GEB. 1876 IN GLASGOW

Libertys Clock

KALTNADELARBEIT.

NACH DEM ORIGINAL IM BESITZE DES
HERRN DR. M. BEROLZHEIMER, UNTERGRAINAU BEI GARMISCH.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE ART INSTITUTE
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
48

E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

GOTTHART KUEHL
GEB. 1850 IN LÜBECK

Montmartre

NACH DEM GEMÄLDE IM STÄDT. MUSEUM ZU LEIPZIG.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

TAFEL
49

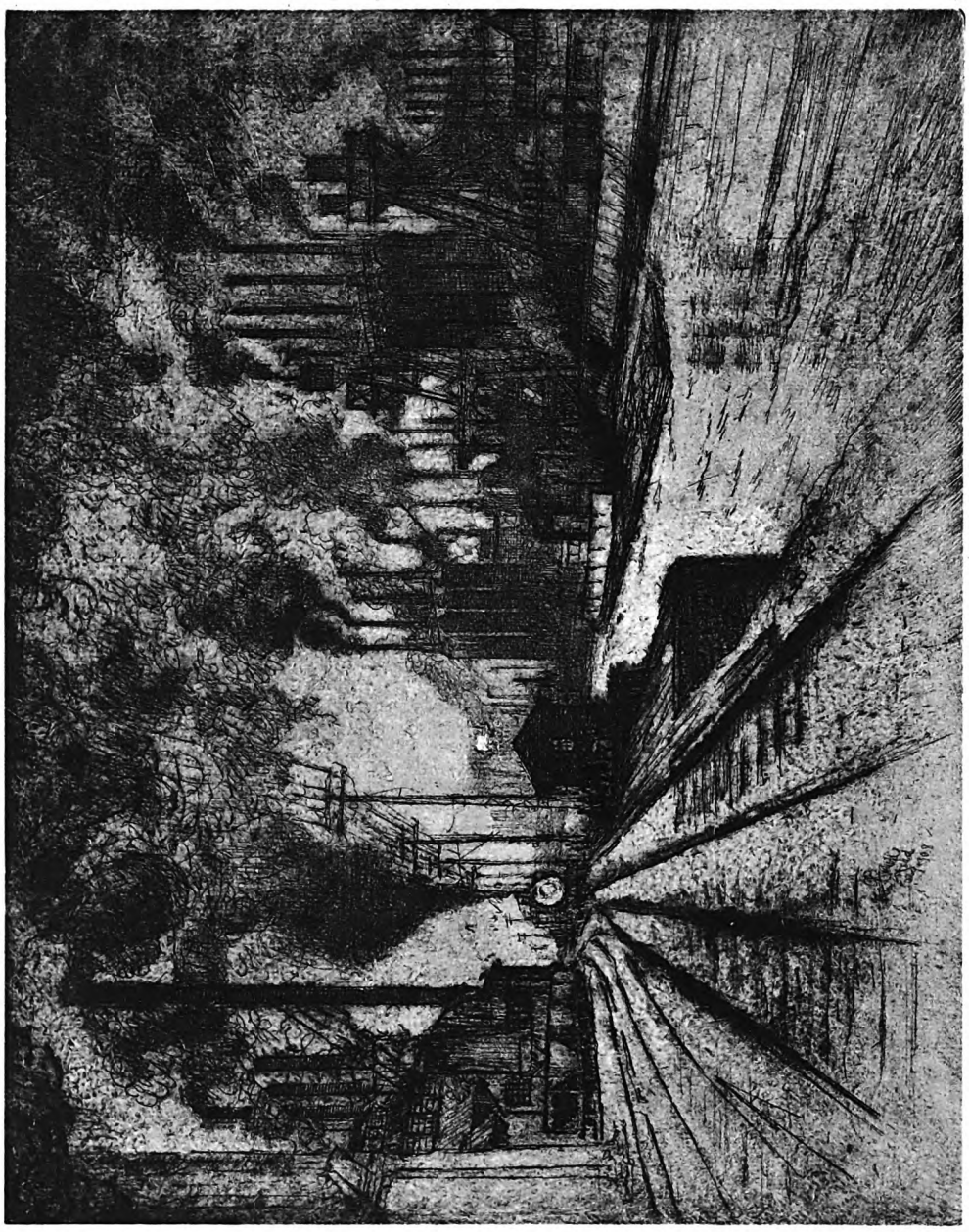
E. W. BREDT:
HÄSSLICHE
KUNST?

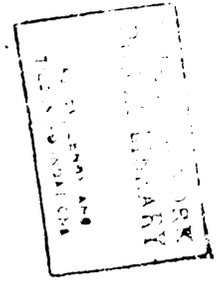
CHARLES VETTER
GEB. 1858 FORSTHAUS KAHLSTÄDT BEI USCH (PROV. POSEN)

In der Bayerstraße, München

GEMÄLDE.

LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN





TAFEL 50 E. W. BREDT: HÄSSLICHE KUNST?	JOSEPH PENNELL GEB. 1858 IN PHILADELPHIA In the Works Homestead RADIERUNG.
LICHTDRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN, MUENCHEN	